

ISSN 2217-3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U
BEOGRADU

7 – 2011

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF
BELGRADE

7 – 2011



ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 7 – 2011
THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 7 – 2011

Izdavač: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Za izdavača: dr Vesna Dimitrijević, dekan

Uredništvo: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik, doc. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd), doc. dr Nenad Radić (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednici i priređivači, prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)

Izdavački savet: prof. dr Ješa Denegri (Filozofski fakultet, Beograd) – predsednik, prof. dr Aleksandra Kračun (Univerzitet u Tuluzu), prof. dr Tošino Igući (Univerzitet u Saitami), doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet u Bratislavi)

Likovni i grafički urednik: Dalibor Jovanović

Lektura i korektura: Snežana Savić

Prevod: Nikola Gradić

Štampa: Kosmos, Beograd

Tiraž: 300

ISSN 2217-3951

Izražavamo posebnu zahvalnost Davidu Albahariju na ustupljenom tekstu „Lajka i snovi“.

Naslovna strana: Лайка (oko 1954 – 3. 11. 1957)

Štampanje ovog broja pomoglo je Ministarstvo kulture Republike Srbije i Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENTS

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Bronwyn Hanna / Bronvin Hana* 7
AUSTRALIA'S EARLY WOMEN ARCHITECTS:
MILESTONES AND ACHIEVEMENTS
Sažetak: PRVE ŽENE ARHITEKTE U AUSTRALIJI: PREKRTENICE I DOMETI
- Kenneth Haltman / Kenet Haltman* 27
REACHING OUT TO TOUCH SOMEONE?
REFLECTIONS ON A 1923 CANDLESTICK TELEPHONE
Sažetak: SA NEKIM U KONTAKTU? RAZMIŠLJANJA O TELEFONU IZ 1923
- Simona Čupić / Simona Čupić* 41
„ŠEST GRADOVA ŽIVORADA NASTASIJEVIĆA“:
O KOLEKTIVNOJ MITOLOGIJ I MAGIJI MESTA
U SRPSKOM SLIKARSTVU 1910-1920
Summary: „THE SIX CITIES OF ŽIVORAD NASTASIJEVIĆ“: MYTHOLOGY
AND MAGIC OF THE PLACE IN SERBIAN PAINTING 1910-1920
- Nela Tonković / Nela Tonković* 49
U SUSRET „VIZIJI“:
ROZENBERG, GEBELS I „PRAVA NEMAČKA UMETNOST“
Summary: TOWARDS THE „VISION“:
ROSENBERG, GÖBBELS AND „THE TRUE GERMAN ART“
- Nikola Samardžić / Nikola Samardžić* 61
TITOV REŽIM I JUGOSLOVENSKA KULTURA:
REPRESIJA, KONSOLIDACIJA I KOLABORACIJA
Summary: TITO'S REGIME AND YUGOSLAV CULTURE:
REPRESSION, CONSOLIDATION AND COLLABORATION
- David Albahari / David Albahari* 77
LAJKA I SNOVI
- Nenad Radić / Nenad Radić* 81
U ZLATNOM RAMU, PATINIRANOM:
PRILOG ZA STUDIJU O PORTRETIMA JOVANKE BROZ
Summary: IN THE GOLDEN FRAME:
STUDY FOR THE ANALYSIS OF JOVANKA BROZ'S PORTRAITS

Irina Tomić / Irina Tomić 91
BOUVI, DŽONS, BERNIS – GLAMUR I KIČ U DELU RADE SELAKOVIĆ
Summary: BOWIE, JONES, BURNS – RADA SELAKOVIĆ,
GLAMOUR AND KITSCH

Dušica Popović / Dušica Popović 99
UMETNOST ILIJE BAŠIČEVIĆA BOSILJA U KONTEKSTIMA
MODERNISTIČKIH I POSTMODERNISTIČKIH POETIKA
Summary: MODERN AND POSTMODERN POETICS
IN ART OF ILIJA BAŠIČEVIĆ BOSILJ

POLEMIKE / POLEMICS

Griselda Pollock / Grizelda Polok 119
THREE ESSAYS ON TRAUMA AND SHAME:
FEMINIST PERSPECTIVES ON VISUAL POETICS
Sažetak: TRI RADA O TRAUMI I SRAMU:
FEMINISTIČKI POGLEDI I VIZUELNA POETIKA

Uroš Tomić / Uroš Tomić 135
THE NIGHTMARE MERCHANT'S MARKET –
ADAPTING TENNESSEE WILLIAMS FOR THE BIG SCREEN
Sažetak: TRGOVAC KOŠMARIMA –
FILMSKE ADAPTACIJE DELA TENESI VILIJAMSA

KRITIKE / REVIEWS

Dijana Metlić / Dijana Metlić 149
“PAKLENA POMORANDŽA” POSLE ČETRDESET GODINA
Summary: “CLOCKWORK ORANGE” 40 YEARS LATER

PRIKAZI / REVIEWS

Simona Čupić / Simona Čupić 165
UMETNOST I VLAST: SRPSKO SLIKARSTVO 1945-1968
Summary: ART AND POWER. SERBIAN PAINTING 1945-1968

PRILOZI
CONTRIBUTIONS

UDK BROJEVI: 72-055.2(94)"1900/1950"
ID BROJ: 184328204

Bronwyn Hanna
Heritage Branch, New South Wales Department of Planning

AUSTRALIA'S EARLY WOMEN ARCHITECTS: MILESTONES AND ACHIEVEMENTS

Abstract:

The established architectural histories of Australia rarely mention women architects. Yet, since the early twentieth century, women have been present in the Australian architectural profession in every capacity. This paper adopts a liberal feminist approach in summarising the milestones and achievements attained by early women architects in Australia. After noting the apparent absence of professional women architects in nineteenth century Australia, 'early women architects' are defined as those who had qualified or begun practicing between 1900 and 1950. This paper describes the first women to qualify and practice professionally across the different states, commencing in the early years of the twentieth century with Florence Taylor, Marion Mahony Griffin and Dorothy Brennan. It describes the earliest women to occupy responsible positions in private firms and government offices, the first sole practitioners and those in small partnerships with husbands or colleagues, the first women teachers and writers, and other types of early women architects' involvement within the profession. The paper is designed to establish a brief factual reference base, while also suggesting avenues for further research.

Key words: 'early women architects' in Australia, feminism, Florence Taylor, Marion Mahony Griffin, Dorothy Brennan

Introduction

"Women architects have little if any information about their past to claim and relate to, not enough known history to define their professional roots and developments, and very few professional models to follow."¹

"[I]nserting...significant female figures into a historical record that has tended to ignore them [is] in itself...an essential contribution to twentieth century architectural history. [Such research says] something about the cultural conditions out of which such individual women emerged as architects: conditions that are the not-too-distant preconditions for the present professional status of women."²

Women architects are rarely mentioned in the established architectural histories of the first half of the twentieth century in Australia.³ For example, in Max Freeland's *Architecture in Australia*, not one woman's name is cited in the index. In his *The Making of a Profession*, there is not one woman pictured among the 60 photographs of individuals and groups.⁴ Yet women have been present in the Australian architectural profession in every capacity since the early twentieth century: as student and drafts person through to chief designer and partner, as teacher and writer, and also working in the related fields of town planning, landscape architecture and interior design. Admittedly in 1950, registered women architects constituted just 2.7 per cent of all architects in Australia.⁵ However, this small percentage indicates the considerable number of 78 qualified women architects who were actively maintaining their registration across the country. Many more were in practice without being formally registered. In New South Wales (NSW) alone by 1950, 67 women had graduated from the University of Sydney architecture degree course,⁶ while more than 60 women had enrolled in the Sydney Technical College (STC) diploma course.⁷ While NSW had both a larger population and a greater proportion of women qualifying in architecture than the other states and territories, by the 1920s women architects were also present and active in Melbourne, Perth and Brisbane.

Recent studies of early women architects in four Australian states have now uncovered evidence of the substantial careers followed by a great number of women architects throughout the first half of the twentieth century.⁸ This paper offers a descriptive report of this research. It provides an overview of the milestones and achievements attained by early women architects in Australia, defined as those who had qualified or begun practicing between 1900 and 1950. After noting the amateur work of nineteenth century gentlewomen, this paper describes the first women to qualify professionally across the different states, and the earliest women to occupy responsible positions in private firms and government offices. There is reference to the firms developed by many, usually as sole practitioners or in partnership with husbands or colleagues. The paper also notes the early women teachers and writers, those who obtained higher degrees, those who contributed to the development of heritage institutions, those who were awarded prizes and those who were involved with the Royal Australian Institute of Architects (RAIA).⁹ Opportunities for further research are noted alongside these descriptions.

This paper is designed primarily as a corrective to the absence of women's names and contributions from the architectural history record.¹⁰ This array of facts however does little to explain how and why so many early women architects were overlooked in earlier studies. I have addressed this problem elsewhere, mobilising a complexity of feminist interpretive approaches.¹¹ This paper, by contrast, adopts a positivist, liberal feminist approach to assert an initial statement of *presence* for women architects in Australian architectural history.

The liberal feminist approach to history tends to focus on 'historical recovery' of the lives, struggles and achievements of women who have been left out of established histories.¹² Often described as 'women's history', it presents stories about earlier women which might complement the 'great man' narratives that dominate much mainstream ('malestream') history. Judith Allen describes this approach as offering accounts of women's activities as an *addition* to existing history in the hopes of making it 'more accurate and more comprehensive'¹³ — as if women had been somehow accidentally omitted. For example, Susana Torre introduced her 1977 edited collection of essays on women in American architecture by stating:

"This project to document the achievements of women in architecture grew out of a concern that this important area of investigation had been *overlooked*."¹⁴

The approach is informed by the liberal call for equality of opportunity. It is liberal because of its emphasis on the individual as author and source of cultural meaning in the objects they are held to have created. It is also liberal insofar as there is an emphasis on the empirical recovery of historical 'facts' as being able to enlighten our understanding of past events, paralleling the Enlightenment's faith in the scientific method as a mode of establishing empirical facts about the physical universe. Thus this paper offers a brief factual overview, meant as a reference base for Australian architectural historians.

Nineteenth century precursors

In his history of the architecture profession in Australia, Max Freeland describes architectural practice in nineteenth century Australia as largely unregulated by government or professional bodies. There were no technical or university courses in architecture, no statutory obligations and no architects' societies. People who practised architecture in the mid nineteenth century tended to be tradesmen or 'generalists in the widest sense' — surveyors or master builders — who simply put a sign outside their door, announcing that they were also an 'architect.'¹⁵ Despite, or perhaps because of the lack of regulation, no Australian women seem to have joined the ranks of tradesmen-architects. None have yet come to light for having 'practised as an architect...[as the] sole or main source of livelihood' during the nineteenth century.¹⁶ It is likely that other, informal mechanisms prevented their involvement. These would have included women's exclusion from trades considered to be too heavy or too dirty, the tendency for nineteenth century women in Australia to have little access to formal education, the onerous nature of domestic work, and finally, women's lack of citizenship status (for example difficulties with legal authority to enter into contracts).

However, as Freeland and other historians point out, there was a second, 'gentlemanly' type of architectural practice providing an alternative route into architectural practice.¹⁷ For some wealthy, middle-class people, the design of beautiful buildings was a cultural accomplishment comparable to writing poetry or painting watercolours. Not only gentlemen but numerous genteel women, including several wives of governors, are known to have practised architectural

design in nineteenth century Australia. While their efforts were by definition amateur and in practice intermittent, they contributed to the building and urban development of the colonies they inhabited. Such practitioners included Elizabeth Macquarie,¹⁸ the wife of NSW Governor Lachlan Macquarie; Eliza Darling,¹⁹ the wife of NSW Governor Ralph Darling; Lady Jane Franklin,²⁰ the wife of Tasmanian Governor Sir John Franklin; and also gentlewomen Isabella Parry,²¹ Georgiana Lowe²² and Georgiana McCrae.²³ Joan Kerr argues that the extent of the influence of the activities of such genteel middle-class women in the development of the built environment in nineteenth century Australia was substantial but has yet to be properly documented and evaluated.²⁴

The first professionally qualified women architects in Australia

Only at the end of the nineteenth century did educational institutions in Australia begin to offer formal courses in architecture. For women, this immediately proved to be a more open and egalitarian mode of entry into the profession than either the tradesman's or the gentleman's route. From 1890 in Sydney, the Sydney Technical College (STC) offered inexpensive formal architectural instruction leading to a diploma after three years part-time study. As early as 1895, a report by the Minister of Public Instruction in NSW noted that women were found in many STC classes 'including "Architectural Drawing."' ²⁵ Such women were probably enrolled in particular subjects in order to obtain or enhance employment in the building industry, most likely as draftspersons in family businesses. The impression that women were employed in the lower rungs of the architecture industry by the early years of the twentieth century, is corroborated by architect Robert Haddon's published comment in 1907:

"I have known more than one capable [female] architectural assistant, both in England and Australia; and builders' technical assistants as well; and it is questionable whether it is necessary to go up a ladder to become an architect."²⁶

No formal architectural courses were offered elsewhere in Australia until the 1910s. Nonetheless, a widespread female interest and competence in architectural design by this time is suggested by the dozen or so women who competed in the architectural section of the Melbourne Women's Exhibition of 1907.²⁷

In 1900, Florence Taylor enrolled in the STC architecture course, and in 1904 became the first woman to qualify professionally as an architect in Australia.²⁸ Although she didn't take out a Diploma and her application to join the Institute of Architects of NSW (IANSW) was rejected in 1907, her qualifications were recognised in 1920 when she became the first woman member of the IANSW, and again in 1923 when she was accepted as a registered architect in NSW. Taylor completed her apprenticeship (known as 'articles') with Edward Garton and worked in the industry from 1900 to 1907. After she married the Sydney aviator / inventor / cartoonist, George Taylor, she withdrew from architectural practice but became a significant force within the industry as publisher and editor of several trade journals, including *Building* and *Construction*.

The first woman to qualify in Victoria was Ruth Alsop, who was articled between 1907 and 1912 to her brother's firm in Melbourne, Klingender & Alsop. She continued working there until 1916, including a year spent in their Sydney office, but she retired early to help with the war effort and care for her elderly parents.²⁹ In Queensland, Lily Addison worked in the firm of first her father and later her brother between 1906 and 1928, passing some technical courses but

apparently never qualifying formally as an architect. In Western Australia (WA), the first woman to qualify was Margaret Pitt Morison, who enrolled as an articled student in 1920. She completed her training and registered in WA in 1924.³⁰ She worked as a design architect until 1948, with some interruptions due to war and the Great Depression, before securing a teaching position at Perth Technical College.³¹ Margaret Findlay was the first woman to register as an architect in Tasmania in 1944, after she completed her training at Hobart Technical College in the early 1940s (supplemented by some long-distance education from the STC in the final stages). She worked for the Tasmanian Department of Public Works for a year or two before moving to Sydney, where she taught in the architecture school at the University of Sydney from 1946 to 1970. South Australia (SA) offered architectural education from 1906 in the technical school at the SA School of Mines, which combined with the University of Adelaide in 1918. However, the first known woman architect to qualify there was Beverley Bolin, who graduated in 1948.³² She registered in 1950 in SA but moved permanently to the UK in 1952. The tiny populations of the Northern Territory and the Australian Capital Territory (ACT) were not large enough to maintain educational institutions in architecture before 1950.³³ Any interested residents from the territories would probably have gone to one of the states for their training and education.

Thus, Taylor's claim to being Australia's first woman to *qualify* as an architect was accurate. Nonetheless, Taylor's claim to *being* Australia's first woman architect is challenged by the lack of documentation of her design work.³⁴ By comparison, Marion Mahony Griffin was an accomplished practitioner who, although American, devoted more than twenty years of her working life to Australia. Mahony Griffin formally qualified at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in 1894, ten years before Taylor completed her course at the STC. Mahony Griffin then worked in a variety of offices, including Frank Lloyd Wright's, before arriving in Australia in 1914 with her husband Walter Burley Griffin. Marion Mahony Griffin did not become an Australian citizen, indeed she returned to the United States after her husband's death in India in 1937. In recent years Mahony Griffin's life and career has attracted increasing attention in Australia and abroad.³⁵ While her architectural drawing skills have long been celebrated, her intellectual contribution to the design oeuvre previously credited only to her husband is now being acknowledged.

Taylor and Mahony Griffin offer contradictory examples of the pioneering woman professional. Contemporaries in Sydney, they themselves were first friends and then 'enemies'.³⁶ Although welcomed as colleagues by George and Florence Taylor when they first stepped off the ship from the United States in 1914, Marion Mahony and Walter Burley Griffin soon found themselves at loggerheads with the influential Sydney couple—as entertainingly described by Mahony Griffin in her memoirs *The Magic of America*. Certainly Mahony Griffin's account of political intrigue in the Women's Section of the Town Planning Association does not reflect well on Taylor,³⁷ who, however, never told her side of the story (despite several substantial efforts at ghost-writing her own biography).³⁸ The fact that both women wrote extensive memoirs suggests that both were aware of the pivotal historical position they had occupied as women venturing into the male-dominated public domain at the turn of the twentieth century. Both also married designers of strong character who supported their careers, both remained childless, and lived until the age of 90 — both as widows for decades after the deaths of their husbands in middle-age. However here the similarities end. Mahony Griffin was born in urban America in 1871 to an activist, middle-class background with well-connected family friends who ensured she received an good education and excellent initial employment opportunities. By contrast, Taylor was born in rural England in 1879, to a large working-class family which migrated to

Australia when she was four. Orphaned at the age of 19, Taylor scraped her own way into the architecture profession, struggling against poverty and discrimination.³⁹ The Griffins were left-leaning, well-educated, free-thinkers who embraced alternative religious movements such as Theosophy and experimented with the modernist design of both buildings and communities. By contrast, the Taylors were right-wing business-people who denounced unions and welfare, who were proud of their wealth acquired through the hard work of establishing their own publications, and who also dabbled with flying experiments, wireless technology, militarist social groups⁴⁰ and radical town planning schemes for Sydney.⁴¹ While Mahony Griffin is infamous for having devoted perhaps too much of her life to her husband and his career,⁴² Florence Taylor was an outspoken advocate of feminism and women's rights.⁴³ Whereas Mahony Griffin did little more design work after the death of her husband in 1937 until her own death in 1961, Taylor's career as a publisher and writer flourished after her husband's death in 1928. Whereas Mahony Griffin has recently attracted international scholarly attention, Taylor remains almost unknown. That Australia could have fostered such strong and diverse characters in parallel careers suggests that it was a more complex and sophisticated society in the early twentieth century than has often been portrayed.

Only one other woman out of those who qualified before 1920 pursued a life-long career in architecture. Dorothy Brennan worked for the Queensland Public Works Department from 1910 until her retirement in 1956. However Brennan's career did not progress beyond the position of 'Assistant Architect.'⁴⁴ All the other earliest women architects retired early. This was probably at least partly because of the difficulties these early practitioners apparently encountered in maintaining a professional presence. Florence Taylor's voluminous autobiographical writings describe many examples of sexist discrimination she encountered in her early years in the profession. By contrast, Mahony Griffin recounted no such incidents. No written memoirs have survived from other early women architects, but some indication of their difficulties is suggested in other ways. As late as the mid 1930s, Margaret Pitt Morison was advising school girls against a career in architecture. One of these, Judith Barton, guessed that Morison 'hadn't had much chance because she was one of our very first.'⁴⁵ At the end of World War II, Marjorie Matthews wrote in response to a derogatory comment about women architects reported in the *Sydney Morning Herald*: 'Women in the profession have had an uphill fight and have survived.'⁴⁶ Also at the end of World War II, when young Jean Anderson was considering a career in architecture, she looked up three or four older women practitioners to ask them whether they would recommend it. All said: 'No, don't do it!'⁴⁷ She went ahead anyway and enjoyed her life-long, full-time career working in a variety of private offices.

Early women architects and professional progress

First women members of the RAI

Beatrice Hutton was the first woman in Australia to join an architectural institute when she was accepted by the Queensland Institute of Architects on the completion of her articles in 1916.⁴⁸ Florence Taylor was the second when she was invited to join the Institute of Architects of NSW (IANSW) in 1920,⁴⁹ 13 years after her first application was rejected. The third was Eileen Good, who joined the Royal Victorian Institute of Architects (RVIA) a few months later in 1920. She was welcomed for having 'attained the position by merit and industry.'⁵⁰ Zoie Fryer was probably the first woman member of the RAI in WA when she joined in 1938.⁵¹ Beverley Bolin was again the pioneering South Australian woman architect when she joined the RAI branch

there in 1949.⁵² As for Tasmania, Margaret Findlay was a RAI A student member from the late 1930s and probably became the first qualified woman member when she completed her diploma around 1944. The only other woman to join in Tasmania before 1950 was Marjorie Matthews, who moved from NSW to Launceston to set up practice for a few years in the late 1940s. Several surveys have suggested that women were slightly less likely to join the RAI A than men. In NSW between 1920 and 1960, women were found to be only three-quarters as likely as their male colleagues to join the RAI A, a trend that was found to have continued into the 1980s at least.⁵³ They may have been discouraged by the expensive annual fees, since women were certainly earning less as a group than their male colleagues. Fewer women were in full-time employment, and women generally made less career progress through the employment hierarchies, with very few reaching partnership status in established firms (see below). Finally, in households where both husband and wife were architects, there was a certain economic logic in having only one of them paying for membership, that that was invariably the man.

Rosette Edmunds was the first woman to become president of an RAI A branch, when she was elected chair of the Canberra committee in 1956. This was an exceptional feat, not repeated for forty years until Louise Cox became prominent in the RAI A leadership in the 1990s.⁵⁴ However, many women were active in RAI A committees over the years, especially during World War II.⁵⁵ Ellison Harvie sat on RVIA committees from 1929, Rosette Edmunds worked on the RAI A's Board of Architectural Education for many years⁵⁶ and Judith Macintosh helped found the NSW RAI A's 'Design Committee' in 1960. In 1942, Harvie was the first woman elected to an Australian architectural institute council⁵⁷ and in 1946 she became the first Australian woman Fellow in architecture when she was elected a Fellow to the RVIA.⁵⁸

Women in private, already established firms

Several women were working in responsible positions in established architectural firms in Sydney before 1950. Florence Taylor worked as 'chief draftsman' in Burcham Clamp's office between 1904 and 1907.⁵⁹ Taylor also claimed to have freelance-designed 50 or 100 harbourside mansions for developer Alfred Saunders before 1907.⁶⁰ Rosette Edmunds worked in the Sydney office of Clement Glancey between 1928 and World War II, rising to the position of chief designer, where she was largely responsible for the design of dozens of Catholic churches around Sydney. These were mostly executed in the Romanesque style, such as St Francis Xavier's, Arncliffe, 1931. During the 1940s and 1950s Berenice Harris worked for Frederick Romberg. During his partnership with Roy Grounds and Robin Boyd, she was promoted to associate, and later became a director in the succeeding firm.

Beatrice Hutton moved to Sydney from Queensland soon after joining the Queensland Institute of Architects in 1916. In Sydney she worked with fellow Queensland expatriate C. W. Chambers for more than a decade. She was made partner in 1930, signified by the change of the firm's title to 'Chambers & Hutton.'⁶¹ This was the first instance of a woman being elevated to partnership in an established architectural firm in Australia. This still remains a surprisingly rare occurrence. Unfortunately, Hutton retired within a year or so to return to Queensland to care for her ailing father.⁶² Several Queensland houses and an eastern suburbs mansion in Sydney have been attributed to Hutton.⁶³ There was also work collaboratively produced with Chambers in Sydney, including the *NSW Masonic Club*, Castlereagh Street, early 1920s, and *Sirius House* in Macquarie Place, c.1926. Several later women also eventually shifted status from employee to partner. After being an associate in Robert Demaine's office in Melbourne since 1946, Ailsa Trundle was named partner in 1956, with the title of the firm becoming Demaine, Russell, Trun-

dle, Armstrong & Orton. Trundle's expertise was in medium scale community-oriented design, such as hospitals, aged care units, libraries and childcare centres.⁶⁴ In Perth, Nancy Allen worked for W. G. Bennett from 1935, becoming a partner alongside her brother Douglas by 1962, in the firm then designated WG Bennett Allen & Allen. The practice undertook domestic and commercial commissions as well as projects for local councils, such as infant health clinics.

Only one woman achieved partnership status a *major* firm in Australia before 1950. This was the Melbourne-based architect Ellison Harvie, who in 1946 became a partner with Stephenson & Turner. The firm is best remembered for its modern hospital design, and Harvie is associated with some of its most respected works, such as the Royal Melbourne Hospital. Unlike most women architects, who moved regularly from firm to firm, Harvie spent her entire career working for Stephenson & Meldrum, later Stephenson & Turner. The respected architect Arthur Stephenson was her mentor, while he, in turn, referred to her as 'his right hand'.⁶⁵

Thus the number of women who were accepted as partners in established architecture firms in Australia in the first half of the twentieth century was very low. The reasons for this remain unclear. However, many more early women architects became partners in *firms they established themselves*, alone or with husbands or friends.

Women as sole practitioners

Muriel Stott was probably the first woman to commence her own practice in Australia. Between 1917 and 1930 she designed a significant number of houses in Victoria as well as regional Victoria. Her best-known design was a substantial house for the Moran family in Albany Road Toorak in 1926. Completed in association with Stephenson & Turner, the garden was designed by Edna Walling and the house featured in *Australian Home Beautiful*⁶⁶. Elina Mottram opened the first sole practice by a woman in Queensland in 1924. A local architectural journal noted encouragingly: 'Brisbane has at last a lady architect...We trust that she will get her fair share of public support.'⁶⁷ Two years later she moved her office to the central Queensland town of Longreach, where her family had settled, and where she designed many houses and buildings including the *Masonic Temple*. Ellice Nosworthy was the first woman architect in NSW to establish a substantial practice in her own name, which lasted half a century from the mid 1920s until her death in 1972. She was admired for the quality of her design and her concern to meet her clients' wishes, and she also employed many other women architects over the years. Nell Norris ran a successful sole practice in Melbourne from 1932 until she was forced to close down due to ill-health in 1941. Eleanor Cullis-Hill worked as a sole practitioner in her own home in Sydney's north shore from 1946 until the early 1980s when she retired. Responsible for the care of their four children while her husband ran his own partnership in the city, Cullis-Hill pioneered the late twentieth century pattern of running a practice from home in combination with child-rearing. Marjorie Matthews opened a sole practice in Launceston in the late 1940s before migrating to the UK. Perhaps the most eminent sole practitioner was Margaret Feilman, who opened her own architecture & town planning practice in Perth after completing a Diploma in Town Planning in the UK. A founding member of the WA Town Planning Institute in 1950, she engaged in substantial public speaking as a means of 'educating the public as a whole on the need for better planning.'⁶⁸ Her planning work for the Kwinana New Town in 1952, housing 25,000 industry employees in an isolated part of WA, has been widely acclaimed.⁶⁹ These firms offer excellent opportunities for research projects, since little is known of the design achievements of these pioneering businesses in each state of Australia.

Husband and wife teams

Perhaps as many as one third of early women architects married fellow architects.⁷⁰ While some couples like Eleanor and Grandison Cullis-Hill deliberately worked separately, many couples set up in partnership together. This could be advantageous for women in so far as they had a partner who was, by definition, sympathetic to both their sets of responsibilities — public and private. However the situation often engendered difficulties. One problem typically encountered was the tendency for outsiders to focus on the husband as *being* the partnership — usually by treating him as sole author of design works.⁷¹

The first and most eminent husband and wife team to practice architecture in Australia were the Americans Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin. Arriving in Australia in 1914 to work on their competition winning urban design for Canberra, they soon also opened architectural offices in Sydney and Melbourne. Their work included a cinema, a university college, a café, a series of incinerators, and domestic and urban design for the experimental village of Castlecrag overlooking Sydney Harbour. Although Mahony Griffin was five years older, more experienced, and holding a more prestigious degree from the Massachusetts Institute of Technology, Burley Griffin was seen by everyone (apparently including Mahony Griffin herself) as the main protagonist in the partnership. She went so far as to state, 'I can never aspire to be as great an architect as he [Walter] but I can best understand him and help him and to a wife there is not greater recompense.'⁷² Anna Rubbo points out that most writers have ignored the collaborative nature of the partnership.⁷³ However, recently James Weirick made a skilled effort to describe the Griffins' complementarity:

"In formal design terms, Griffin's skill was in plan generation and the manipulation of geometric solids—cubes and prisms—endlessly inventing ways to inter-relate mass and void. Marion was supremely adept at working with motifs—and she could draw anything. Walter lacked Marion's drawing ability, and Marion lacked Walter's almost limitless capacity for ideation. Together they could see and test, enrich and resolve each other's ideas."⁷⁴

Much more historical writing of this kind needs to be developed to address other early collaborators. Perhaps the first architectural couple/design partnership between Australians was that between Heather Sutherland and Malcolm Moir. Moir's firm in Canberra was extended into 'Moir & Sutherland' upon their marriage in 1936, and prospered for nearly two decades until Sutherland's tragic early death in a car accident in 1953. Their's is an impressive success story both in terms of their range of modernist architectural achievement⁷⁵ and their egalitarian relationship. Both partners worked full-time, although Moir had two children from his first marriage and one son together with Sutherland. They managed the raising of children with the help of nannies and housekeepers.⁷⁶ Nonetheless, the tendency for historians viewing the Moir & Sutherland oeuvre is to credit Moir as the primary designer, probably because of his longer-term involvement in the practice.⁷⁷

Phyllis Murphy (nee Slater) and John Murphy were in architectural partnership all their working lives, having travelled together in Europe as students, set up in private practice together in Melbourne upon their graduation in 1949, and married in 1950. Two years later they joined forces with Peter McIntyre and Kevin Borland to win the competition for the Melbourne Olympic Pool, considered one of Australia's finest modernist buildings. Phyllis Murphy seems to have been always properly credited for her involvement in this and other projects. The office was run out of their home, enabling her to care for three children but maintain substantial responsibility within the practice, where they worked together until retiring in the early 1980s.⁷⁸

Other husband and wife partnerships encountered more difficulties, including: a sexist division of labour whereby the male partner would discuss business details while the wife was preparing morning tea for clients; women deliberately reducing their profile in the firm to benefit their husband; disputes in the office and tensions at home becoming interrelated; and perhaps most seriously, marriage breakdowns which inevitably meant also the breakdown of the business partnership—with the unfortunate parties sometimes finding themselves not only out of a relationship but also out of home and job.⁷⁹

Further research into architectural couples practising in early-to-mid twentieth century Australia would provide other insights into the advantages and disadvantages of these arrangements. Such a study would also provide an intellectual opportunity to investigate the complexities of documenting and analysing collaboration as a significant form of architectural practice.⁸⁰ Other early couples worthy of study include Marjorie and Peter Simpson in Adelaide, Lorna and Gordon Gibbon in rural NSW and Darwin, and Marcia and Geoffrey Stott in Melbourne. In Sydney, several prominent couples, who were not business partners but designed and built significant homes for themselves, would also form worthy subjects. These include the immigrant German couple Eva and Hugh Buhrich in Castlecrag, Penelope and Harry Seidler in Killara, and Pamela and Russell Jack in Wahroonga.⁸¹

Partnerships with colleagues

Several early women architects entered into partnerships in small-scale firms with male colleagues to whom they were *not* married. Edith Ingpen was articled to Harold Desbrowe-Anneer, rising to the position of associate soon before his death in 1933.⁸² Margaret Pitt Morison enjoyed some productive years between the depression and World War II in partnership with Heinz Jacobsohn, a refugee from Nazi Germany. They designed several substantial residences in Perth, including one for Morison and her artist father in Dalkeith, and the *Marginata Flats*, corner of Goderich and Hill Streets Perth.⁸³ By coincidence, Melbourne architect Mary Turner Shaw was also in partnership during the same years with another German national, Frederick Romberg. This firm produced the widely acclaimed *Newburn Flats*, Queens Road Melbourne, and the *Yarrabee Flats*, Walsh Street South Yarra. These projects apparently had little design input from Shaw but both were dependant upon her administration and skilled site supervision.⁸⁴ Shaw wrote a witty and insightful autobiographical essay about her career but it mainly describes her education, and doesn't mention Romberg.⁸⁵ It is possible that both these partnerships unravelled under the pressure of hostility expressed towards Germans in Australia during World War II.

At the end of World War II in Victoria, Jessica MacFarlane went into partnership with A. K. Lines, although she retired early when she married in 1955. MacFarlane's housing designs were modernist, suggesting the influence of Frank Lloyd Wright. Two projects she designed in North Balwyn were featured in *Australian Home Beautiful*: Myhill House in Oakdale Road, 1937,⁸⁶ and Wilson House in City View Road, 1939.⁸⁷ Constance Hart's partnership with Ronald Wilson, a colleague from a previous firm, lasted from the end of World War II until 1967 when Hart left to become a full-time teacher at Melbourne Technical College. Their firm produced medium sized commercial work, including new and refurbishment work for the ANZ Bank, shop fit-outs, new government schools and also lower-income housing for the insurance group T & G (similar to the State Bank Housing Scheme).⁸⁸

Departments of Public Works

Women also rose to responsible positions in the various Public Works Departments (PWD) of the State and Commonwealth Governments. During the 1930s Zoie Fryer was promoted to architect-in-charge of the Workers' Homes Trust of the State Housing Commission of WA. In this position she was a valuable role-model for 16 year-old Margaret Feilman, who commenced her cadetship there in 1938.⁸⁹ Cynthea Teague worked her way through the ranks of the Commonwealth Public Service to become Superintending Architect in 1960 and Assistant Director General in 1964, 'the first woman in the Commonwealth public service to be promoted to such a post.'⁹⁰ Marjorie Simpson also contributed to the Woomera rocket range when employed by the CDW in South Australia. Enid Beeman and Jessie Ross were employed for many years in the NSW Department of Public Works between the wars. Edith Ingpen worked for the Victorian DPW between the 1930s and her retirement in 1960. Dorothy Brennan put in a heroic 46 years with the Queensland DPW between 1910 and 1956. Further research into the relevant archives should better reveal these and other women's contributions to government projects.

Writers

Florence Taylor is remembered less for her career as an architect than as the editor and publisher of *Building* magazine. This journal was launched with her husband George Taylor as editor in 1907, and continued after George's death in 1928, with Florence as editor until her retirement in 1961. Taylor's opinionated, authoritarian style of writing brought her both friends and enemies, and must have influenced many people instrumental in the construction of the built environment in Sydney over five decades.⁹¹ She edited two respected books of designs for Australian homes in the post World War II period, and probably ghost-wrote the book about her own town-planning schemes in 1958, *Fifty Years of Town Planning with Florence Taylor*.⁹² Grace Cope is another Sydney identity, a somewhat more mysterious figure whose book *Designs For Homes, Practical and Decorative* was published in London in 1934. Although there is no trace of her in the architectural institutional archives, Cope described herself as Australian and received publicity here during the 1920s and 1930s for her 'model homes'⁹³ and 'her research in the field of psychological architecture.'⁹⁴ Her book was said to have been used as a text book for architecture students in Athens and Turkey.⁹⁵ Rosette Edmunds was the first woman architect to publish a substantial architectural text in Australia: *Architecture, an Introductory Survey* (1938). She also wrote numerous intellectual articles on architectural and town planning issues.⁹⁶ Ray Oldham wrote for popular women's magazines before obtaining her own architectural column for the Perth *Sunday Times* from 1955 to 1965, using the pen name Jane Scott.⁹⁷ In 1960 she co-wrote a history book with her husband, *Western Heritage, A Study of the Colonial Architecture of Perth*. Edna Walling, a landscape designer not formally qualified as an architect, nonetheless wrote several best-selling books on the relationship between buildings and landscape that have remained influential within the profession.⁹⁸ Eva Buhrich arrived with her husband Hugh in Sydney in 1939 as refugees from Nazi Germany. After working in a variety of positions as an architect, Buhrich eventually settled into a career as a writer, penning an influential architecture column for the *Sydney Morning Herald* from the late 1950s to the late 1960s.⁹⁹ She also edited several trade journals, wrote numerous articles for other magazines and published a book about patio design. Other women who wrote about architecture in the popular press included: Hilary Lewis, who wrote series of articles on architecture for *Women's Day* during 1948, Nora Cooper¹⁰⁰ and Margaret Lord.

Teachers

Eileen Good was the first woman to have a full-time teaching position in an architectural course in Australia when she was appointed to the University of Melbourne in 1924. Elina Mottram was also teaching in the early 1920s, giving classes in Building Construction at the Brisbane Central Technical College. Margaret Findlay began teaching at the University of Sydney in 1946. Only a recent graduate herself, she was given responsibility for the first-year course during the massive and somewhat chaotic postwar expansion of the school—when the average number of first-year students increased from around eight to around eighty. Findlay does not appear to have obtained any higher degrees nor to have published, although she remained with the university until 1970. Constance Hart taught drawing, design and interior design at RMIT from 1944, while maintaining a full-time practice with Ronald Wilson. Hilary Lewis taught part-time at the University of Melbourne throughout the 1950s, although she had ostensibly retired to look after her five children. Margaret Pitt Morison took a position as teacher at Perth Technical College after a two and half decades working as an architectural designer in a variety of private offices. She taught humanities-related issues and exercised a formative influence over many of her students.¹⁰¹

Higher degrees

Only one woman who qualified as an architect before 1950 obtained a PhD in Australia. Valerie Havvatt's doctoral study in Building Science from the University of Sydney in 1971 addressed the deterioration of building materials in public housing. Although she worked as a research assistant in the faculty for some years, she did not obtain a permanent academic position. Many other women architects went on to study for diplomas and sometimes higher degrees in a variety of disciplines. Town planning attracted many: Rosette Edmunds (University of Sydney c.1945); Margaret Feilman (University of Durham, UK, 1950); Elizabeth Causwell (University of Edinburgh, UK, 1952); Beryl Fakes (University of Sydney, mid 1950s); Vida Wright (Trained WA, 1950s?); and Helen Wharton (Brisbane, mid-1970s). Constance Hart wrote a history of the Melbourne Technical College/ RMIT architecture course, which earned her a Fellowship Diploma of Architecture from RMIT in 1972.

Heritage

Many women architects were early advocates for identifying and protecting the Australian built heritage. Perhaps the most prominent was Margaret Feilman. A founding member of the WA National Trust in 1959, she later became an inaugural Commissioner on the Australian Heritage Commission 1976, played a role in setting up the Register of the National Estate and supported the introduction of Heritage Conservation Studies in Australian universities. Also in Western Australia, writer Ray Oldham was a foundation member of the WA Historical Society and the National Trust (WA). Annie Wyatt was another non-professional who was instrumental in setting up the National Trust of NSW.¹⁰² In Victoria, Phyllis Murphy and her husband John were foundation members of the National Trust of Victoria, to which they then contributed substantial volunteer architectural work. Similarly, Marjorie Holroyde helped set up a branch of the National Trust in Maitland in country NSW and did volunteer restoration work for them, while Elizabeth Causwell contributed to National Trust efforts in Jamaica during her years there as a government planner. In fact most of the National Trust bodies around Australia have had substantial input from women, professional and non-professional, both in founding the institutions and then in the continuing struggles to identify and save heritage places. A more detailed

study might help explain whether and why women felt able and/or compelled to work in more prominent positions in heritage activism than elsewhere.

Prizes and Awards

Women architects have rarely received major awards presented by the architecture profession to its leading practitioners. As Julie Willis has noted, 'Projects that women have worked upon have won medals, but the women themselves have received little recognition from the profession.'¹⁰³ A recent exhibition of the history of the Sulman Award, a prominent annual design prize, also noted the 'puzzling' lack of women recipients of the award: all 51 awards had been made to male architects.¹⁰⁴ However, the exhibition reveals (however ambiguously) that women were centrally involved in two of these prize-winning buildings. Winsome Hall Andrew was mentioned in the catalogue but not the exhibition as being on the 'architectural team' for Eric Andrew's *Manly Surf Pavilion*, which won in 1939.¹⁰⁵ Pamela Jack was mentioned in the exhibition but not the catalogue as 'collaborator' in the design of the family home by her husband Russell Jack and John Allen, *Jack House*, which won in 1957.¹⁰⁶

Women have also been involved in other major competitions, such as Marion Mahony Griffin's contribution to the urban design for Canberra in 1912. When she was working in England, Winsome Hall Andrew's design work for Robert Atkinson (on Stockley Hall in 1935) and Stanley Livrock (on Scotland Yard Police Section House in 1936) helped win each employer a RIBA medal. Furthermore Hall Andrew was largely responsible for a design for the ANZAC House competition in 1949 which won second prize.¹⁰⁷ However, her contribution was masked by the name of the partnership being 'Eric W. Andrew.' In 1952 Phyllis Murphy was one of the team of four architects which submitted the winning entry for the prestigious Melbourne Olympic Pool competition.¹⁰⁸ Eleanor Cullis-Hill was a finalist for the 1956 Sulman Award for her kindergarten in Wahroonga, 1954.¹⁰⁹ And, while neither Florence Taylor nor Winsome Hall Andrew won the competitions for their entries to the Martin Place competition of 1933, the fact that both expended considerable effort suggests that the competition was a more important focus for urban design ideas than has generally been recognised.¹¹⁰

Early women architects were a little more prominent in student competitions. In 1919 Lucy Wright (then Tickell) won a measured drawing competition for students run by the RVIA.¹¹¹ In 1923 Ilsa Williams (then Baker) and Nell Norris (then Edeson) did well in student events,¹¹² while Dorothy Brennan was awarded a gold medal as best student amongst the first cohort of the Brisbane technical school's diploma course. In 1926 Doris Robertson (then Lewis) attracted attention in England, America, Canada and Australia when she won the Alfred Bossom Travelling Scholarship, and her winning drawings were reproduced in the *RIBA Journal*.¹¹³ The University of Melbourne's Atelier awarded Ellison Harvie the President's Prize for best student work in 1927, and Cynthea Teague the Grice Medal in 1930. In 1934, Dorothea Hancock was awarded the RIAA's WA Council's student prize.¹¹⁴ Judith Macintosh (then Moreau) was the first woman to win the Sydney University Medal for architecture in 1944. Several other women were awarded prizes for outstanding final year designs, including Edith Croaker (then Moore) in 1935, Margaret Browne in 1940, Moya Merrick in 1943, and Winsome Kelman (then Shand) in 1950. Macintosh went on to win a Fulbright scholarship in 1955 which enabled her to study at MIT and travel to Europe.

Outside of the profession, women architects have also been the recipients of honours for their contributions to Australian life and culture. Florence Taylor was awarded an OBE in 1939, and a CEO in 1961; in addition she was honoured with a 'Citizens' Appreciation Luncheon'

in Sydney in 1955 attended by a thousand guests. In 1971 Cynthea Teague was awarded an MBE for her services as an architect to the Commonwealth. In 1981 Margaret Feilman was awarded an OBE for 'community services in the conservation field' and was also made an Honorary Fellow of RAPI. She was awarded the first Honorary Doctorate in Architecture from the University of WA. Most recently in 1996 Valerie Lhuede was awarded 'Australia Medal' for her work in restoring 'Yerranderie', a silver mining ghost town she has privately owned in the Blue Mountains since the 1970s. Although Marion Mahony Griffin received no awards for her contribution to the Australian built environment, the NSW RAI A chapter has effectively commemorated her work by naming the recently established annual award for 'a body of work by a woman architect', the Marion Mahony Griffin Award.

The list of awards given to architectural practitioners has some disturbing omissions. For example, Ellison Harvie was the most publicly successful early woman architect in Australia. She contributed to major projects in huge hospital complexes in several cities, became a partner in a leading firm, was active in the affairs of the institute, and maintained an active public profile. Many of the other early women practitioners surely also deserve more public recognition for their efforts. The research suggests that early women architects were far more likely to gain acknowledgment for their student potential than for their actual professional achievement.

Evaluating early women architects' design

The question of whether Australia's early women architects made a significant contribution in their design work is an important issue in any attempt to establish their historical significance. Innovative design practice has been a major focus of historical attention in the architecture profession in Australia since World War II at least.¹¹⁵ It is perhaps ironic that this issue should be so little addressed here. However, women's absence from the historical record has been so thorough, and so much time has been expended in producing initial descriptions of their participation in the profession, that very little research effort has yet been devoted to detailed analysis of women's individual or collective design projects.¹¹⁶ It will be appropriate for further research to establish the extent and meaning of those contributions. Evaluations of significant design work by early women architects in Australia might well divide the possible contenders for inclusion into several categories:

—Substantial contributions in the realm of innovative design by women *auteur*-architects, working alone or as sole heads of their own firms (Elina Mottram, Ellice Nosworthy, Margaret Feilman).

—Substantial contributions by women in collaboration with other architects, be they employers, employees or partners (Marion Mahony Griffin, Beatrice Hutton, Ellison Harvie, Rosette Edmunds, Margaret Pitt Morison, Nancy Allen, Winsome Hall Andrew, Mary Turner Shaw).

—Women architects' contributions to the production of built spaces which fall outside the canon. For example, work that is innovative in terms of the social relations of the building project rather than in the visual appearance of the building, or design which benefited local communities or women and children or national heritage rather than servicing international capitalism (Ellice Nosworthy's aged housing accommodation for KOPWA, Eleanor Cullis-Hill's kindergartens, Valerie Lhuede's Yerranderie).

The first category addresses conventional architectural history, which is still often focused on the appreciation of architecture as the intentional product of individual genius. Although some feminists have postulated that in western culture 'genius' is an inherently male

attribute,¹¹⁷ this research offers evidence of several early women's design work which might well fit into an heroic account of personal achievement, the mode of writing that characterises this genre. Such research, which seems to be the most popularly published and widely disseminated, would at least serve to confirm Arthur Stephenson's contention that 'There's nothing in architecture a woman can't do.'¹¹⁸ The second category addresses conventional architectural history by maintaining the notion of authorship, but also offers an opportunity to develop and critique the established criterion of architectural value by focusing on the difficult question of authorship as *collaboration*. It has the potential to demystify the historical understanding of the design process away from romantic visions of genius inspiration, towards an understanding of good design as a process of problem-solving within a constraining (and enabling) web of social relations.¹¹⁹ The third category offers an alternative to conventional architectural history by dispensing with the usual emphasis on style and attributing value to built spaces for their social and cultural effects. The latter two categories perhaps offer the richest potential for both explaining women designers' cultural contributions and expanding the scope and meaningfulness of architectural history.

Conclusion

This demonstration of the widespread presence of early women architects practising in Australia partakes of the liberal feminist historicist strategy of asserting that 'women were there too.' While it operates as a corrective, an attempt to include that which was overlooked, such 'naïve' empirical descriptions (as this paper was described by one hostile referee) can also end up challenging the established histories in a variety of deliberate and unexpected ways. For example, this account brings to light issues which have never been properly studied in Australia, such as the historical development of education and other institutions contributing to the professionalisation of architecture in the early twentieth century; the sociology of the profession as consisting of a complex of agents (working in a range of sites from large corporations through to sole-practitioners, from public service positions to the related fields of teaching and writing), a sociology which might be capable of developing a broad understanding of the everyday life and work of ordinary practitioners; acknowledgment of the great variety of types of collaboration in architecture (for example, auteur-designers working together, the complex interactions of authorship in a commission carried out by a firm; and collaboration between architect and client and/or builder); and perhaps most obviously, questions about the operations of gender within the architecture profession which have suppressed the professional development and prominence of women.

This paper, laboriously based on a multitude of facts gathered in the course of many years' study by numerous researchers, was meant simply to present an assertion of women's historical presence in the architecture profession and to encourage others to delve into this topic. Of course any attempt to revise history is never simple nor innocent. The 'facts' in this essay have been constructed, sifted and ordered with the intention of fabricating a particular case. The multiplicity of other issues and questions identified in association with this recovery work is not incidental but further suggests that asserting the significance of gendered bodies within architectural history is a rich field for theoretical and historical development.

Endnotes:

¹ Milka Bliznakov, 'Women architects', *The Structurist* 24/25, 1985/1986, p. 122.

² Joan Ockman, 'Two women in architecture', *Journal of Architectural Education*, September 1992, no. 46, p. 54.

³ In our PhD theses, Bronwyn Hanna and Julie Willis analysed key Australian architectural history texts for evidence of women architects' activities; see Bronwyn Hanna, 'Absence and Presence: A Historiography of Early Women Architects in NSW', Sydney: PhD thesis, University of New South Wales (UNSW), 2000, chapter 2, available online at: <http://adt.caul.edu.au/unsww.html>; and Julie Willis, 'Women in Architecture in Victoria: Their Education and Professional Life', Melbourne: PhD thesis, University of Melbourne, 1997, chapter 5. Just one or two trivial references to women architects were found in the following texts: J. M. Freeland, *The Making of a Profession*, Sydney: Angus & Robertson, 1971; J.M. Freeland, *Architecture in Australia*, Ringwood: Pelican, 1971, first published 1968; Donald Leslie Johnson, *Australian Architecture 1901-1951: Sources of Modernism*, Sydney: Sydney University Press, 1980; Robin Boyd, *Australia's Home*, Carlton: Melbourne University Press, 1987, first published 1952; Graham Jahn, *Sydney Architecture*, Sydney: Watermark, 1997; *Victorian Modern: One Hundred and Eleven Years of Modern Architecture in Victoria, Australia*, Melbourne: Architectural Students' Society of the Royal Victorian Institute of Architects, 1947.

⁴ Freeland, *The Making of a Profession*. However, two women were briefly mentioned in the text. Emma Good is noted for being the first woman to join the Victorian Institute of Architects. Freeland also outlines an incident where Florence Taylor's application to join the IANSW in 1907 was 'blackballed,' as well as her subsequent invitation to become the first woman member of the IANSW in 1920, pp. 77-79.

⁵ Julie Willis, *A Statistical Survey of Registered Women Architects in Australia*, Adelaide: Faculty of Art, Architecture and Design, University of South Australia, 1997.

⁶ This is an unexpected result, indicating that by 1950, women constituted fully 49% of all architecture graduates from the architecture school at the University of Sydney. See Hanna, 'A Historiography of Early Women Architects', pp.84-87 and Appendices 6, 16.

⁷ At least 12 of these had reached final year status. Counting the number of students enrolled in technical college courses is more helpful than counting the number of final diplomas issued by such institutions. Diplomas were issued only very sparingly – for example, just one woman, Jean Mackellar, received an architecture Diploma from the STC before 1950, see NSW Department of Education, 'Fellows and Associates of the Sydney Technical College prior to June 1947' *Technical Education Branch Handbook* Sydney: NSW Government Printer, 1946. The same tendency was noted at the Melbourne Working Men's College, see J. Willis, 'Women in Architecture in Victoria', p. 57. Making diplomas more scarce was probably thought to increase the prestige of those who did hold them. Since the usual prerequisite was that students be already employed in the industry in order to enrol in the technical course, the number of women students enrolled in (not just graduating from) architecture courses at technical colleges is significant as evidence of women being employed in industry.

⁸ Rosemary Murray, 'Pirouette and Pose, A Biography of Florence Taylor', Sydney: Bachelor of Architecture thesis, University of NSW, 1976; Annette Burl, 'Australian women in architecture', Sydney: Bachelor of Architecture thesis, University of NSW, 1978; Sarah Schoffel, 'Women and Victorian Modern, Women in Architecture in Victoria 1930-1960', Melbourne: Bachelor of Architecture thesis, Faculty of Environmental Design and Construction, RMIT, 1988; Judith McKay, 'Early Queensland women architects', *Transition*, 25, 1988, pp. 58-60; Leonie Matthews, 'An exploratory study of women in Western Australian architecture 1920-1960', Perth: Bachelor of Architecture thesis, Curtin University, 1991; Suzanne Mitchell, 'Beryl McLaughlin', undergraduate research project in public history, Master of Arts program, University of Technology Sydney, 1998; Willis, 'Women in Architecture in Victoria'; Hanna, 'Absence and presence'.

⁹ The RAlA was formed in 1929 as an amalgam of most of the state-based institutes of architects, although the South Australia Institute of Architects (SAIA) and the Royal Victorian Institute of Architects did not see fit to join until 1962 and 1967 respectively.

¹⁰ It operates in conjunction with the recently published book on the subject written by myself and Julie Willis, *Australian Women Architects 1900-1950*.

¹¹ Bronwyn Hanna, 'Questioning the absence of women architects in Australian architectural history' in David Kernohan et al. (eds) *Formulation Fabrication, the Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand (SAHANZ)*, Wellington: SAHANZ, pp. 239-250.

¹² The category of liberal feminism is discussed in many feminist anthologies, including N. Tuana and R. Tong, eds, *Feminism and Philosophy*, Westview Press, Boulder, 1995.

¹³ Judith Allen, 'Evidence and silence: feminism and the limits of history' in C. Pateman and E. Gross (eds) *Feminist Challenges* Allen & Unwin, Sydney, 1986, p. 174.

¹⁴ Susana Torre, (ed.), *Women in American Architecture*, Whitney Library of Design, New York, 1977, p. 7, my emphasis.

¹⁵ Freeland, *The Making of a Profession*, pp. 77-79, p. 6.

¹⁶ This one of several definitions of 'architect' deemed acceptable for registration by the Board of Architects of NSW as set out in the *Architects Act* (NSW) of 1921, section 13 (1), the first legislative attempt to regulate the profession in Australia (closely followed by a similar act in Victoria).

¹⁷ Joan Winton-Ely, 'The rise of the professional architect in England' in S. Kostof, (ed.), *The Architect*, New York: Oxford University Press, 1976; Joan Kerr, 'Ladies' sketchbooks' and 'The introduction of taste' in J. Kerr and J. Broadbent, *Gothick*

AUSTRALIA'S EARLY WOMEN ARCHITECTS: MILESTONES AND ACHIEVEMENTS

Taste in the Colony of NSW, Sydney: David Ell Press and the Elizabeth Bay House Trust, 1980; Lynne Walker, 'Women architects' in J. Attfield and P. Kirkham, (eds), *A View from the Interior*, London: Women's Press, 1989, pp. 90-108.

¹⁸ James Broadbent, *The Australian Colonial House*, Sydney: Historic Houses Trust, 1998; Joan Kerr, (ed.), *The Dictionary of Australian Artists*, Melbourne: Oxford University Press, 1992, pp. 504-6; Graham Jahn, *Sydney Architecture*, pp. 16, 214.

¹⁹ Kerr, *The Dictionary of Australian Artists*, pp.193-4; J. P. McGuanne, 'Our first lady architect', *Sydney Morning Herald*, 11 February 1922, p. 12.

²⁰ F.J. Woodward, *Portrait of Jane, A Life of Lady Franklin*, London: Hodder & Stoughton, 1951; Michael Organ, *The Illawarra Diary of Lady Jane Franklin*, Woonoona: Illawarra Historical Publications, 1988.

²¹ Kerr, *The Dictionary of Australian Artists*, p. 606.

²² Joan Kerr, (ed.), *Heritage, The National Women's Art Book*, Sydney: Art & Australia, 1995, p. 392; Kerr & Broadbent, *Gothick Taste in the Colony of NSW*, p. 31.

²³ Kerr, *The Dictionary of Australian Artists*, p. 496.

²⁴ Kerr & Broadbent, *Gothick Taste in the Colony of NSW*.

²⁵ Minister of Public Instruction *NSW Report*, Sydney: NSW Government, 1995, p. 175; P. F. Leone, 'Brief history of the School of Architecture [at Sydney Technical College]', Sydney: unpublished, undated manuscript held at the TAFE History Unit, Sydney Institute of Technology Library; Norm Neil, 'Architectural education at Sydney Technical College', Sydney: unpublished, undated manuscript held at the TAFE History Unit, Sydney Institute of Technology Library.

²⁶ Robert J. Haddon, 'The first Australian exhibition of women's work, Melbourne, 1907', *Art and Architecture*, 4, 6, November/December 1907, pp. 219-220.

²⁷ *First Exhibition of Women's Work Catalogue*, catalogue for the national Exhibition of Women's Work, Melbourne, 1907.

²⁸ Her academic record (as Florence Parsons) can be viewed at the NSW Government Archives in records of STC examinations, Kingswood 7/8014-15.

²⁹ Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, p. 9.

³⁰ Matthews, 'Women in WA architecture'.

³¹ Interview with Don Newman (Pitt Morison's former student), by Bronwyn Hanna, June 1995.

³² There may have been one earlier woman architect in South Australia: Lily Golding, whose name appeared in *Sands Directory* only in 1924. However, a 'Mr L.G. Golding, architect' was working from these premises in later years, and 'Lily' was probably no more than a typesetting error. See Willis and Hanna, *Women Architects in Australia, 1900-1950*, p. 32.

³³ As the site of a flourishing national capital, Canberra now hosts several universities including one architecture school.

³⁴ Taylor's established design oeuvre consists only of one drawing – a competition-winning kitchen design – and a simple holiday house built for her sister in Roseville in the 1920s. Meanwhile, her significant claim to have designed either 50 or 100 harbour-side mansions in Sydney between 1900 and 1907 has been investigated by various interested parties but not yet substantiated, see Hanna, 'Absence and presence', pp. 202-204.

³⁵ For example, see Anne Watson, *Beyond Architecture, Marion Mahony and Walter Burley Griffin, America, Australia, India*, Sydney: Powerhouse Publishing, 1998; Anna Rubbo, 'Marion Mahony Griffin: A portrait' in J. Duncan and M. Gates (eds), *Walter Burly Griffin: A Re-View*, Clayton, 1988, pp. 15-26; Janice Preglioso, 'The life and work of Marion Mahony Griffin', *Museum Studies*, 21, 2, 1995, p. 175.

³⁶ Marion Mahony Griffin, 'The Magic of America', unpublished, undated memoirs held Burnham Library of Architecture, USA, microfiche copy held in the National Library of Australia, Canberra.

³⁷ Mahony Griffin, 'The magic of America', 2, (not paginated).

³⁸ See Annis Parsons, 'The Career of Mrs Florence Taylor' unpublished essay by Taylor's sister, 1933 (ML MSS 1853 2/2); J. M. Giles, *Fifty Years of Town Planning with Florence Taylor*, Sydney: Building Publishing Company, 1959; Kerwin Maegraith, 'Florence Taylor' unpublished manuscript for authorised biography of Florence Taylor, Mitchell Library, c.1968 (ML MSS 4944 and MSS 1853). More scholarly descriptions include: Rosemary Murray, 'Pirouette and Pose, A Biography of Florence Taylor', Sydney: Bachelor of Architecture thesis, University of NSW, 1976; Robert Freestone, 'Florence Taylor: The lady town planner of Loftus Street', *New Planner*, December 1991, pp. 11-12 and Hanna, 'Absence and presence', chapter 5.

³⁹ Hanna, 'Absence and presence'; Maegraith, 'Florence Taylor'; Murray, 'Pirouette and Pose'.

⁴⁰ The Taylors were good friends with Charles Rosenthal, who was the right-wing Sydney identity fictionalised as 'Kangaroo' in D.H. Lawrence's novel of the same title, see Elizabeth K. Teather, 'The Taylors, Sir Charles Rosenthal and Protofascism in the 1920s,' in R. Freestone, (ed.), *The Australian Planner*, Sydney: Proceedings of Planning History Conference, School of Town Planning UNSW, 1993, pp. 102-111. Later, Florence Taylor, as President of the Arts Club, was photographed congratulating Colonel de Groot of the proto-fascist New Guard group for his role in upstaging the Premier during the Sydney Harbour Bridge opening, see *Daily Telegraph*, 8 April 1932, p. 12.

⁴¹ See Giles, *Fifty Years of Town Planning with Florence Taylor*; also descriptions of her work and interests in chapter on town planning in Maegraith, 'Florence Taylor'.

⁴² Judith Paine, S. F. Berkon and S. Boutelle, 'Some professional roles', in Susanna Torre, (ed.), *Women in American Architecture*, New York: Whitney Library of Design, 1977, pp. 70-87. Weirick suggests that the model of the 'woman architect' which Mahony Griffin presented to colleagues and protégés – always 'pouring her energies and abilities into the work of Wright and Griffin' – was enough to inspire several to leave the architecture profession, James Weirick, 'Marion Mahony at MIT',

Transition, 25, Winter 1988, p. 54.

⁴³ Maegraith, 'Florence Taylor', chapter 8, p. 17, chapter 5, pp. 18-19; chapter 7, p. 16; Florence Taylor, 'Women in art and politics', unpublished essay in Taylor manuscripts at Mitchell Library, Sydney, c.1930s (MSS 1853/2/1).

⁴⁴ MacKay, 'Early Queensland women architects', pp. 58-60.

⁴⁵ See Matthews, 'Women in WA architecture', p. 38.

⁴⁶ *Sydney Morning Herald*, 16 March 1944, p. 2.

⁴⁷ Telephone interview with Jean Anderson by Bronwyn Hanna, 1997. Unfortunately, Anderson couldn't recall the names of the women she had approached.

⁴⁸ MacKay, 'Early Queensland women architects', pp. 58-60; *The Salon*, November 1916, p. 84.

⁴⁹ The passing of the resolution, 'That ladies be admitted as members of the Institute on the same terms as men' was reported in *Architecture*, August 1920, p. 31. By January 1921, *Architecture* reported a list of members which included Florence Taylor for the first time. By 1927, the only other women members reported in the ranks of the IANSW were Miss Edith Horrocks and Miss E. Nosworthy, see *Architecture*, March 1927.

⁵⁰ Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, p. 12, quoting *Journal of the Royal Victorian Institute of Architects*, 18, November 1920, p. 136. In her PhD thesis, Willis points out that Max Freeland's account of these early women's entree into the professional societies in *The Making of a Profession* was often inaccurate, for example claiming that Taylor was the first, and describing 'Eileen' Good as 'Emma,' Willis, 'Women in Architecture in Victoria,' p. 87.

⁵¹ Margaret Pitt Morison is the obvious contender for this honour, having registered in 1924, but she appears to have abstained from ever joining the Institute.

⁵² Apparently a Miss Pitt had also sought entry as a student member to the SAIA in the 1920s but her application was rejected. This was discussed in a conversation with Miss Pitt many years previously, as remembered by Professor Donald Langmead of the University of South Australia, interview with Julie Willis.

⁵³ Hanna, 'Absence and presence', p. 89. This lower rate of female membership was estimated by comparing the percentage of men and women who were registered in NSW with the percentage of men and women who were members of the RAI A in NSW. Similarly, a survey of registered women architects in the 1980s suggested that 'most of those who were not members indicated that they had not joined because they could see no benefit to belonging and / or it cost too much', RAI A, 'Women in the Architecture Profession', RAI A unpublished report to the Human Rights Commission, November 1986, p. 25.

⁵⁴ Louise Cox served as President of the NSW RAI A and then as President of the federal RAI A in 1994/1995. The mass media was apparently fascinated by the image of a woman heading the architecture profession: see *Financial Review*, 5/5/1994; *Sydney Morning Herald*, 5/5/1994; *Australian*, 6/5/1994.

⁵⁵ For example in NSW, an RAI A 'Discussion Group' report in 1943 indicated involvement by women architects in all four study groups: Mrs Jackson (Joan Jackson, nee Manning) was in the 'Regional and town planning' group; Rosette Edmunds, Jean Lopes (later Lennon) and Elizabeth Pilcher (later Causwell) were in the group studying 'Community Buildings and Neighbourhood Groups'; Elizabeth Hope was in the group addressing 'Prefabricated and small house planning principles'; and Gwendolyn Robertson (later Wilson) was in the group examining 'Kitchen design and equipment'.

⁵⁶ Obituary 'Miss R. M. Edmunds', *Architecture in Australia*, April/June 1956, p. 56.

⁵⁷ *RVI A Annual Report 1942*, April 1943, p. 3.

⁵⁸ *RVI A Annual Report 1946-47*, April 1947, p. 2 and 'Honour For Woman Architect', *Herald*, 31 August 1946, p. 16. From Willis, 'Women in Architecture in Victoria', chapter 7; see Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, pp. 42-43.

⁵⁹ Maegraith, 'Florence Taylor', chapter 1, p. 21.

⁶⁰ *Sunday Sun*, 6 September 1931; 'An Australian woman architect and technical journalist visits London', *Christian Science Monitor*, 22 July 1924.

⁶¹ *Sands Directory* (Sydney), 1931.

⁶² Although she later opened a craft shop in Brisbane, she never rejoined the architectural profession, MacKay, 'Early Queensland women architects', pp. 58-60.

⁶³ *Frank Rudd Residence*, Rockhampton, c.1923; *Hutton House* for her parents, corner of Jessie and Brecknall streets, Rockhampton, c.1930 and *Ngarita*, a house for her uncle, Sir William Vicars, in Cranbrook Road Bellevue Hill NSW, c.1926.

⁶⁴ Interview with Ailsa Trundle by Julie Willis, 1995 and 'Breaking the Confines', *Trust News*, September 1990, p. 25.

⁶⁵ Julie Willis, 'The architect and his right hand', in J. Willis, P. Goad and A. Hutson, (eds), *Firm(ness) Commodity De-light? Questioning the Canons*, Melbourne: papers from the 15th SAHANZ Annual Conference, SAHANZ, 1998.

⁶⁶ 1 November 1927, pp. 20-21.

⁶⁷ *Architectural and Building Journal of Queensland*, 7 June 1924, p. 70.

⁶⁸ Matthews, 'Women in WA architecture', p. 121.

⁶⁹ For example, *Christian Science Monitor*, 25 October 1955.

⁷⁰ My study of a cohort of early women architects in NSW suggested that 28% of graduate women architects married other architects. See Hanna, 'Absence and presence', p. 94 and Table 1.

⁷¹ This has been noted in the cases of Marion Mahony Griffin, Heather Sutherland, Winsome Andrew Hall and Eva Buhrich, see Hanna, 'Absence and presence', p. 307.

⁷² Paine et al., 'Some professional roles', p. 79.

AUSTRALIA'S EARLY WOMEN ARCHITECTS: MILESTONES AND ACHIEVEMENTS

- ⁷³ Anna Rubbo, 'A creative partnership', *Architectural Theory Review*, 1, 1, May 1996, pp. 78-94. See also Rubbo, 'Marion Mahony Griffin: a portrait', pp. 15-26.
- ⁷⁴ James Weirick, 'Spirituality and symbolism in the work of the Griffins', Anne Watson, *Beyond Architecture, Marion Mahony and Walter Burley Griffin, America, Australia, India*, Sydney: Powerhouse Publishing, 1998, pp. 56-85.
- ⁷⁵ Peter Freeman, *Malcolm Moir, His Life and Work*, Canberra: Consultancy Draft Report and Inventory Part 1 for RAI ACT Chapter, 1997; and Peter Freeman, Monograph on Malcolm Moir, Canberra: RAI, forthcoming.
- ⁷⁶ Telephone interviews with Angus Moir (son of Heather Sutherland and Malcolm Moir) by Bronwyn Hanna, 1997-1999.
- ⁷⁷ Hanna, 'Absence and presence', p. 250; see for example Freeman, *Malcolm Moir, His Life and Work*.
- ⁷⁸ Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, pp. 88-89.
- ⁷⁹ Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, p.103; Hanna, 'Absence and presence', p. 130.
- ⁸⁰ Rachel Hurst, 'Mapping the Mackintoshes', in S. Pickersgill and P. Sriver, (eds), *On What Grounds?*, Adelaide: SAHANZ conference proceedings, 1997; Whitney Chadwick and Isabelle de Courtrivon, *Significant Others: Creativity and Significant Partnership*, London: Thames & Hudson, 1993.
- ⁸¹ So far only Conrad Hamann's analysis of the contemporary firm of (Maggie) Edmond & (Peter) Corrigan provides a scholarly study of a husband and wife architectural partnership. However the difficult issues of collaboration and gender differentiation are generally sidestepped in this otherwise impressive publication: Conrad Hamann, *Cities of Hope, Australian Architecture and Design by Edmond & Corrigan 1962-1992*, Melbourne: Oxford University Press, 1993.
- ⁸² Harriet Edquist, 'Edith C. Ingpen and Harold Desbrowe-Anne: themes and variations', *Transition*, 54/55, May 1997, pp. 72-79. This excellent article offers description and analysis of several Ingpen designs.
- ⁸³ Matthews, 'Women in WA architecture', p. 117.
- ⁸⁴ Interview with Mary Turner Shaw by Sarah Schoffel, 1988; Wanda Naeff, 'Biography of Mary Turner Shaw', unpublished manuscript held by Wanda Naeff. See Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, p. 61.
- ⁸⁵ Mary Turner Shaw, 'Education of a squatter's daughter', in P. Grimshaw and L. Strahan, (eds), *The Half Open Door: Sixteen Australian Women Look at Professional Life and Achievement*, Sydney: Hale & Iremonger, 1982, also reprinted in *Transition* 25, 1988.
- ⁸⁶ 'A Portfolio of New Homes', *Australian Home Beautiful*, 1 October 1937, pp. 15-18, 54.
- ⁸⁷ 'A House With an Outlook: How the Modern Architect Catches Sunlight, by Observer,' *Australian Home Beautiful*, 2 October 1939, pp. 8-11.
- ⁸⁸ Interview with Constance Hart by Julie Willis, 28 November 1996.
- ⁸⁹ Matthews, 'Women in WA architecture'.
- ⁹⁰ Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, p. 47.
- ⁹¹ See for example, Harry Margalit, 'Planning, anxiety and imperial identity in early twentieth century Sydney', *Architectural Theory Review*, 4, 1, pp. 51-60.
- ⁹² Giles, *Fifty Years of Town Planning with Florence Taylor*; Florence Taylor, *A Pot-pourri of Eastern Asia, with Comparisons and Reflections*, Sydney: Building Publishing Company, 1935; Graham Hann, *The Book of 150 Low Cost Homes*, Sydney: edited by Florence Taylor, Building Publishing Company, 1944.
- ⁹³ *Australian Home Beautiful*, 2/6/1930, p. 28.
- ⁹⁴ *Sydney Morning Herald*, 27 January 1933, p. 3. See also *Sydney Morning Herald*, 22 January 1935, p. 4; *Australian Home Beautiful*, 1 September 1931 and Grace Cope, *Designs for Homes, Practical and Decorative*, London: Grayson & Grayson, 1934. Although said to have designed 'St Winifredes' in Beresford Crescent Bellevue Hill in the late 1920s, no information about her work in Australia after 1934 has so far come to light.
- ⁹⁵ *Sydney Morning Herald*, 22 January 1935, p. 4.
- ⁹⁶ See for example, 'Decorative emphasis, the balance between two ideals', *Architecture*, June 1938; 'A dream', *Architecture*, February 1942; 'Town and country planning and democracy', *Twentieth Century*, 1, 4, June 1947; 'Planning for the atomic age', *Twentieth Century*, 6, 3, 1952.
- ⁹⁷ The pen name was meant to avoid automatic identification of her writing to her husband's architectural practice but it meant that her own identity as a writer was confused, and it was a decision she apparently later regretted, see Matthews, 'Women in WA architecture', pp. 80-90.
- ⁹⁸ For example, Edna Walling, *Cottage and Garden in Australia*, Melbourne: Oxford University Press, 1947; see also Peter Watts, *The Gardens of Edna Walling*, Melbourne: National Trust of Australia, 1981.
- ⁹⁹ For example, James Weirick, professor of landscape architecture at UNSW, remembers Buhrich's writings as a formative influence on his appreciation of the built environment, from informal interviews with James Weirick by Bronwyn Hanna, 1997-1999.
- ¹⁰⁰ For example, see Nora Cooper, 'Women in architecture', *Australian Home Beautiful*, 1 August 1936, reprinted *Transition*, 25, 1988, pp. 44-46.
- ¹⁰¹ Interview with Don Newman (Pitt Morison's former student), by Bronwyn Hanna, 1995.
- ¹⁰² I.F. Wyatt, *Ours in Trust : A Personal History of the National Trust of Australia (NSW)*, Pennant Hills: Willow Bend Press, 1987.
- ¹⁰³ Willis, 'Women in Architecture in Victoria', p. 209.

¹⁰⁴ Museum of Sydney, 'Architecture in Transition, the Sulman Award 1932-1997', Sydney: exhibition at the Museum of Sydney, 1997.

A similar problem has been noted internationally: 'all 21 Pritzker Prize winners are men...the American Institute of Architects Gold Medal [has been] given only to men – 57 altogether – in all the years of its existence since 1907', Peter Pran, 'Preface', *The Architect*, Images, Mulgrave, 2001, p. 6.

¹⁰⁵ Andrew Metcalf, *Architecture in Transition, the Sulman Award 1932-1997*, Sydney: exhibition catalogue for the Historic Houses Trust in collaboration with RAlA and State Library, 1997.

¹⁰⁶ A similar inconsistency was apparent recently in the Hyde Park Museum's *Demolished Houses of Sydney* exhibition in 1999. Whereas the catalogue noted the possibility that Florence Taylor was the architect for 48 Darling Point Road, Darling Point (Joy Hughes, *Demolished Houses of Sydney*, Sydney: Historic Houses Trust, 1999), the exhibition captions did not mention her.

¹⁰⁷ Interview with Bob Bland, by Bronwyn Hanna, 1995.

¹⁰⁸ Robin Boyd, 'Olympic Pools Best in World', *Age*, 30 December 1952.

¹⁰⁹ *Architecture in Australia*, October/December, 1956. It was not until 1984 that a woman on her own won a major architectural award in NSW, when two women were honoured. Beverley Garlick won a NSW RAlA chapter Merit Award for the Petersham College of TAFE in Leichhardt, 1984, now part of the Sydney Institute of Technology, and Christine Vadasz won the President's Award for walkways on the coast near Byron Bay.

¹¹⁰ See Hall Andrew's design for Martin Place, reproduced in Hanna, 'Absence and presence,' Plate 2; see Taylor's comments in 'Martin Place extension. The civic square considered', *Construction*, 11 October 1933, p. 9.

¹¹¹ *Journal of Proceedings (RVIA)*, 17, March 1919, p. 27.

¹¹² *Journal of proceedings (RVIA)*, 21, September 1923, p. 126.

¹¹³ 'Australian Girl's Success', *Argus*, 23 April 1926, p. 14. See also 'Young Woman Architect: Double Success in Competition', *Argus*, 21 January 1926, p. 11; *Journal of Proceedings (RVIA)*, 23, January 1926, p. 172; and *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, January-February 1926, p. 38. See Willis and Hanna, *Women Architects in Australia*, p. 24.

¹¹⁴ Council Report 1933-34, reported in Matthews, 'Women in WA architecture', p. 60.

¹¹⁵ For example: Freeland, *Architecture in Australia*; Johnson, *Australian Architecture 1901-1951*, Boyd, *Victoria Modern*; Jennifer Taylor, *Australian Architecture Since 1960*, Law Book Company, Sydney, 1986.

¹¹⁶ Recommended readings include: Harriet Edquist, 'Edith C. Ingpen' and Anne Watson, *Beyond Architecture*.

¹¹⁷ Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic*, London: Women's Press, 1989, and Christine Battersby, 'The architect as genius: feminism and the aesthetics of exclusion', *ALBA*, vol 1, 3, June/July, 1991.

¹¹⁸ Shaw, 'Education of a squatter's daughter', p. 302.

¹¹⁹ This understanding of the design process is described in Adrian Snodgrass and Richard Coyne, 'Is designing hermeneutical?', *Architecture Theory Review*, 2, 1, April 1997, pp. 65-97.

Bronvin Hana

Ogranak za naslede, Odeljenje planiranja Novog Južnog Velsa

PRVE ŽENE ARHITEKTE U AUSTRALIJI: PREKRTENICE I DOMETI

Sažetak:

Postojeće istorije arhitekture Australije retko spominju žene arhitekthe. Ipak, od ranog 20. veka, žene su prisutne među australijskim arhitektama na brojne načine. Oblikovan liberalnim feminističkim pristupom, rad se bavi prekretnicama i dometima prvih žena arhitekata u Australiji. Nakon konstatacije o očiglednom izostanku profesionalnih žena arhitekata u 19. veku, pod "prvim ženama arhitektama" podrazumevaju se one koje su započele školovanje ili praktični rad u periodu između 1900. i 1950. godine. Predstavljene su žene koje su zauzimale odgovorne pozicije u privatnim firmama i vladinim kancelarijama, prve samostalne radnice i one u malim partnerstvima sa supruzima ili kolegama, prve žene pisci i profesori, kao i drugi vidovi profesionalnog angažovanja žena u arhitektonskoj struci.

Ključne reči: "prve žene arhitekthe" u Australiji, feminizam, Florens Tejlor, Merion Mahoni Griffin, Doroti Brenan

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 316.728:621.395.6 ; 316.774:621.395.6
ID BROJ: 184329228

Kenneth Haltman
The University of Oklahoma

**REACHING OUT TO TOUCH SOMEONE?
REFLECTIONS ON A 1923 CANDLESTICK TELEPHONE**

Abstract:

In its day the 1923 candlestick telephone was multifunctional. Its transmitter served to convert speech waves into electrical analogs and its receiver to convert them back again; its dial initiated signals to direct routing and switching, and its bellbox alerted one to the fact of a call. Because these elements constituted the network's sole user interface, they were of necessity designed to be compatible with human requirements – some functional, others emotional and psychological. This makes the model more susceptible to psychocultural than to purely functional analysis. The phone set's meaning resides in its style, and its style played an active role in modulating popular response to how the world had changed as a result of its existence, to other changes that this one change symbolized.

Key words: 1923 candlestick telephone, artifact, “material culture”

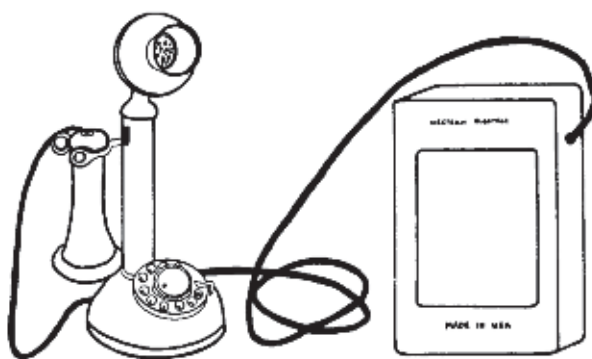
In no other country would it have been possible for the telephone to be invented, which allows one to enter another's house without the ceremonies of entrance or introduction, and moreover without actually going there.

Hugh Kenner, *A Homemade World* (1975)

Some years ago, I spent a few months with a non-functioning candlestick telephone on my desk. Those who asked were told that I had brought the phone set there for the purposes of analysis – that, in fact, I was waiting for it to speak to me. While this is hardly uncharacteristic of human-telephone relations, it did seem curious in my case, for I am notorious for having never liked "the telephone" (meaning telephones in general) at all. But I did like this one. I liked the dull black enamel of its finish, liked the resistance of its dial against my finger and the reassuring *click click click* of its return; I liked the phone set's overall stature and dignity, its heft and weight, its stability and calm; and I even liked that it was disconnected, not only because this



CANDLESTICK TELEPHONE (1923)



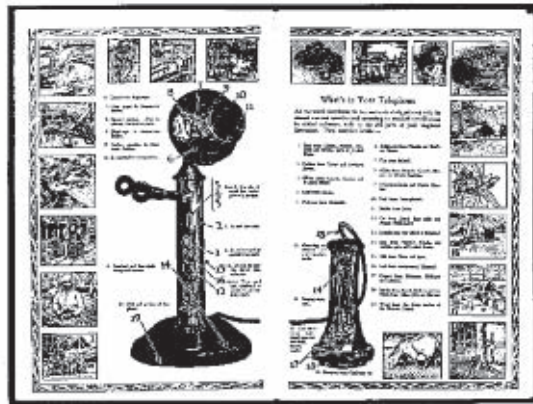
CANDLESTICK TELEPHONE WITH DIAL AND BELLBOX (1923)

guaranteed my control over the instrument (for no one could call me), but because it seemed an appropriate reminder of the decontextualization to which the object had been subject at the hands of time. Disconnection served to remind me of the phone set's challenge as well, for only an imaginative reconstruction would suffice to reconnect it to the hidden network of affective responses by which its original, contextual meaning had been generated.¹

The black-enamel phone set, viewed frontally, is composed of a transmitter (for speaking) and receiver (for listening), each separately joined to a vertical shaft, the transmitter to its top by an adjustable yoke and the receiver to its left side by the two prongs of the switchhook on which it rests and by a 27" cord. The shaft itself sets flush into a rounded base, bearing a circular dial. Exclusive of the subscriber set or bellbox which attaches to the wall at the end of a second 48" cord, the ensemble measures almost a full foot in height and weighs well over five pounds. The substantial presence which results is owed in part to the generous use of brass in the phone set's construction but, as well, to the unassuming grandeur of its asymmetric silhouette.

Although mechanical and undeniably metallic, the instrument appeals immediately to the senses with the smooth contours of its modified cylinders and spheres. There is in fact so unmistakable a visual communication among these forms that it seems proper to speak of a leitmotif of the curvilinear. The transmitter or mouthpiece, which is round, has at its center three concentric rings of circular perforations; the receiver is in its entirety a gracefully expanding cylinder; the switchhook culminates in two opposing circles; the shaft, which has a regular diameter, slips beneath the encompassing cap of the yoke above, and fits snugly into the enveloping swell of the base below; and the dial, formed of one rotatable circular plate held fast above another, both round and turning round, is radially lined with ten numbered and lettered fingerholes, and inset with a phone number holder, also round.²

In the face of such apparent harmony of form, one discovers with astonishment that the phone set actually is composed of over 200 independently tooled components manufactured out of dozens of raw materials. In addition to the brass, which is itself an alloy of zinc and copper, this elemental wealth includes rubber in the receiver, aluminum and shellac in the mouthpiece, cotton in the cord coverings, and wool in the felt pad underneath the base; silver, gold, and platinum in the contact points of springs, which are themselves composed of nickel; flax or muslin as linen paper in the transmitter; mica in the diaphragm, which contains granules of coal; both tin and lead as solder, asphalt in the finish, iron in the terminal and baseplate clamps and screws, and silk in the receiver cover and extension cord. If one adds the chemicals which would have run the battery, this amounts to a virtual inventory of the world commodity market at the time the telephone was manufactured, including textiles, metals both precious and common, synthetics, minerals, and alloys.³



AT&T TELEPHONE ALMANAC –
WHAT'S IN YOUR TELEPHONE (1925)

Despite this variety of elements, the instrument manifests a remarkable stability and calm. Visual harmony is maintained, for one thing, by a seamlessness in the telephone's design. Contact points between components not manipulated in ordinary use are either understated, through the use of recessed screws (basepad to base) and soldering pins (yoke to shaft, shaft to base), or kept hidden altogether (dial to base, switchhook to shaft). Surface screws where used, as in the dialstop, mouthpiece, yoke, and bellbox, have been placed unobtrusively. Minimizing the evidence of articulation has the effect of deflecting attention away from the telephone's mechanical complexity and towards its user interface, involving simpler and larger parts whose function is easily understood, such as the lift of the receiver, the turn of the dial, or, somewhat more subtly, the tilt of the transmitter on its yoke.

The telephone's interiority is a second factor in its external calm. The scientific apparatus or mechanism has been hidden inside. It is possible, however, to peer into the shaft between the transmitter and yoke; the aperture is tiny, but there, descending through the narrow metal tubing, snakes another cord. The receiver unscrews, affording one a glimpse of still more cords, narrower this time and attached to copper clamps. These depths exert a fascination, sur-

render to which is heightened by suggestions of an almost corporeal violation. Of importance here is not so much the detail of what can be seen as the fact that one is simultaneously discouraged from looking and tempted to look; not the content to be analyzed, but the fact of content. The telephone is hollow – to its public presence, there corresponds an inner world.

This hint at physiology is an interpretive clue of importance leading one to recognize the human form in the phone set's containment of complex and fragile inner works within a shell suggestively organic in both contour and configuration. This bodily presence of the instrument, though underplayed, works out in anatomical detail, with the transmitter as mouth or eye (both synecdoches for head), the yoke as neck, the switchhook as uplifted arm, the shaft as torso, the receiver as both hand and ear, the dial as genitals and phonecord aperture as anus, set into the belly of the base. The base performs the role of belly in literal as well as formal terms. While the transmitter, receiver, yoke, and shaft all contain their share of electronics, it is the base which contains the phone set's metaphoric guts, its bellyload of rubber-insulated wires, dialing mechanism, copper plate mounts, and screws.

Not only in their placement but also in their range of mobility, certain of the phone set's elements explicitly support this personification. The articulation of the yoke, for instance, has been circumscribed so as to limit the transmitter's movement to two fixed positions, both of which face the mouthpiece forward. The switchhook also has been limited to two positions, either held down at horizontal or inclined upward 20 degrees when released. These limitations echo, or rather caricature, the articulation of the human neck and shoulder.

These examples, involving the dynamics of human encounter as well as static form, raise the question of where and how the phone would have been used. In this essay, I choose to discuss the phone set as it was typically found – in the middle-class home.⁴ The felt pad underneath the base, allowing for easy sliding back and forth without damage to a surface, seems to argue for a tabletop or desk location. The deployment of the bellbox, to be screwed into a wall, supports this reconstruction: I deduce from its relative inelegance and the restriction of its 4' tether that the wall of preference would most likely have been both behind the phone set and beneath it, out of sight. A user's principal interaction, then, was with the phone set itself, although the cord, a brown textile umbilical reminder of the hidden bellbox, would have reached out connecting the two. The likelihood of one's sitting as opposed to standing when making a call depended in part on the nature of the room in which the telephone was placed. The yoke in any case affords a certain flexibility, adjusting up for standing and down for sitting, although the former would almost certainly involve lifting the entire set for effective use.

The dynamics of encounter in this way both determine and are generated by one's physical relation to the phone. One engages the instrument with hands, eyes, and ears. No sooner is the phone set encountered than a hand goes out to fondle the receiver or spin the dial. The instrument's exterior is hard and smooth. Its swelling, rounded contours lure and gratify the hand. Though not quite yielding, every surface is responsive; if not quite warm, every surface warms to the touch. This touch need not be hesitant or fumbling. Unambiguous design directs both hands into position, and provides them necessary business to accomplish there. The weight of brass is critically important to this sense of clarity and ritual. The telephone's every feature is substantial; heft commands respect.

When the phone set is at rest, its horizontal and vertical axes come into alignment, receiver and shaft parallel and switchhook at right angles to both, a configuration suggestive of stasis and stability. When the receiver is lifted, however, visual symmetry is disrupted. The switchhook springs upwards, empty-handed, in a mock salute – animation signifying use.⁵

Dialing would require that one insert a finger of the right hand into labeled circular holes sequentially, first moving the finger and the mechanism through a clockwise arc, and then releasing to allow the dialface to return.⁶ One's pleasure at this touch is multiple, deriving from the game of playing with a wheel but also from the firm vibration of resistance offered and the inevitability of the dial's return – a tension and release caused by the winding of a spring which relaxes when one's finger is withdrawn.⁷ Like the up-down opening and closing of the switchhook, also activated by a spring, this movement, in responding to one's gestures directly and predictably, provides a satisfying reassurance that the phone set is in one's control. It is one's touch which lends the phone set its mobility. It visits for one – a point made clear in advertising and cliché: the fingers do the walking, accessing the phone.

Such visits at a distance are the magic that a telephone performs, a magic both made plausible and dramatized to the user through a process of surrogacy or displacement. One is not alone or speaking to oneself; the instrument, "like" a human figure, stands before one's eyes, responding to one's gestures, listening with its own ear. The phone set stands in symbolically for those to whom one speaks. Its gaze naturalizes (and rationalizes) the apparent solipsism of conversation with an absent other. The essence of this surrogacy is that it is symbolic rather than literal, and largely unconscious. The phone set's form serves to compensate for what telephony itself cannot provide, or can provide only in metaphor.

Absence becomes presence. The transmitter one stands before and into which one speaks is both a functional metaphor, an ear, and a symbolic one, an eye – which like the switchboard never closes. Through transmitted speech, periscopic vision is obtained: vision around. One is seen as well as heard, seen by *being* heard. This conflation of symbolic sight and actual sound, a condensation of the experience of telephone use, anchors one in physical reality while freeing the imagination. The ear trumpet design of the receiver similarly bridges a gap of unfamiliarity through metaphor, amplifying transmission by association.⁸ To use the phone is to embrace one's circumstantial blindness – synesthetically to hear with the aid of the phone set rather than to see, to make contact with a person at a distance through symbolic contact with the telephone itself.

To dial is to engage in a form of ritual foreplay, a preliminary touch with the fingertips reminiscent of the social rituals of handshake or caress.⁹ The sensuality in this full or thick engagement of the phone set's body with one's own – the insertion of a finger and the spinning of its dial, the face to face contact with the transmitter, the answer of its hand (or switchhook) to one's hand at the receiver – provides a needed reassurance that this form of human contact is not entirely dissimilar to more traditional encounters. When one is at the telephone, only the dial requires one's attention. One sees not what confronts one in the here and now, but rather one's anticipation of an interlocutor's response, conjured up in its form (and our gesture) by the telephone itself. Anticipation harnesses imagination. The process is subliminal, its efficacy guaranteed by telephony's own magic: the reembodyment of the disembodied voice.

The telephone's inner and outer surfaces are covered with inscriptions, several dozen in all. In some cases these are cast into the metal, in others mechanically engraved. According to these inscriptions, almost the entire instrument under consideration was produced by Western Electric, the Bell System's official manufacturing unit and principal supplier. From the registration or patent years marked on individual components (which run from August 1912 through October 1921) in combination with the presence of a dial, an indication of automatic switching,¹⁰ the phone set can be dated to 1923 or thereabouts.

Instances of the inroads of science into ordinary life in the form of appliances in 1923 could be counted on the fingers of one hand; and while the telephone as an idea may well have been common, as a device it was by no means ordinary.¹¹ The phone set in fact came to serve as a popular symbol of advances in American technology – a symbolism which, if not exactly invented by the telephone's promoters, was certainly made much of in company advertising. As a result, the intellectual and emotional response to telephones involved ambivalent feelings about progress and modernity in general. Signs of this ambivalence are present in the phone's design itself, as I will show below.

For the industry the early twenties was a period of explosive growth.¹² The Bell System by 1925 operated 71% of all the telephones in the United States. The number of phone sets that the company owned or controlled rose from 1,000,000 in 1900 to 5,000,000 in 1910, 7,000,000 in 1920, and nearly 17,000,000 by the end of the decade.¹³ The East and West coasts had been linked since 1915, the same year wireless transmission brought Europe within reach. By 1925, 50,000,000 domestic calls were being made daily, which came to over 22 billion calls annually, and nearly 200 calls per capita.¹⁴

The nation's 2,500 local directories, which listed name, business designation, address, and phone number, served increasingly as commercial guides.¹⁵ In many places "Time" and "Information" service was available. A study by the Acoustical Society of America found that people were friendlier and more immediate on the telephone than they were in writing. "Telephone English," the report concluded, "is simple, direct, unselfconscious, and unqualified."¹⁶ Some claimed the telephone had freed social relations at last from the limitations of the neighborhood – a veritable "victory over space and time."¹⁷

The dial, however, was not yet a common feature of telephones in the early twenties. There were dials on only one out of eight phone sets in the United States in 1925, and as late as the Depression this standing had only improved to one phone out of four.¹⁸ The novelty of a first encounter with the new technology is easy to recognize in the tone of articles written throughout the decade. "To those who are not familiar with the dial," one account began, "the simplicity of its use may be surprising."¹⁹ Diagrams and advice were provided by the U.S. Department of Commerce in a Bureau of Standards circular published in 1921.²⁰ Subscribers were reassured they would receive complete instructions in the mail, and that personal demonstrations could be arranged.²¹

The dial meant automation. With its introduction an important human element was eliminated from telephone communication. The *New York Times* described the new technology suggestively, noting in an editorial in 1922 that soon "connections [would be made] by machinery instead of girls."²² This use of the term connections, though a technical one here, seems in hindsight freighted with ironic weight. Actual human contact, already mechanized by manual switching, was now abstracted further still through the elimination of even a disembodied human interface.

All operators had been male until the 1880s, but women were preferred thereafter on the grounds of their supposedly superior "dexterity, patience, and forbearance." In reality, women could be made to work for wages as much as 50% lower than those paid to men.²³ In 1917, on the eve of nationalization, women represented fully two thirds of the company's wartime workforce; and in 1923, following broad commercial introduction of the dial, 40% of Bell's employees and nearly 100% of its remaining operators were women. These operators, their average age nineteen, were the "girls" soon to be replaced with machinery – one dial switchboard operator could do the work that it had taken six to do before.

The *New York Times* editorial went on to predict that within a decade no calls made within the metropolitan area would involve any human contact whatsoever. Operators themselves would all be "made of brass or steel." Attempts were made to naturalize this somewhat troubling, even cybernetic juxtaposition. One early model automatic telephone, for instance, was christened the Machine Girl.²⁴ This literal association of women with the telephone based on the operator's voice may be one explanation for the phone set's rounded figure and feminine lines. Consonance between phone set design and the gender of the voice inhabiting it, however, functioned as well to obscure the actual subservience of women in the workforce by means of a symbolic display of femininity.²⁵ Harmonious, organic lines and an anonymous female voice played their part in softening a technological transition, suggesting that intimacy in telephone communication might reside in a familiarity with the machine itself.

In actuality, telephone technology in general and automatic telephones in particular alienated intimacy as thoroughly as they ensured it. The elimination of face to face contact and the arrival of phone bills every month, demanding payment in cash for conversations sold as commodities, defined a new detachment in relations not only between subscribers and the phone company, but among subscribers themselves. This was only intensified by the elimination of most operator contact. Progressive depersonalization of telephone service may be said to have begun as early as the winter of 1879, when subscribers were first designated by number instead of by name.²⁶ Phone numbers were first introduced on a wide scale in the late teens and early twenties, a process described in a newspaper article with the revealing title "This Machine-Made World Conquers One More Rebel."²⁷

Sociologists in the 1920s discerned already the effect the telephone was having on the patterns and the quality of social intercourse. The impersonality and fragmentation of contemporary life was linked to the telephone, which was seen as an accessory to large-scale industrialization and urbanization.²⁸ The telephone was here understood not primarily as a machine but rather as a system or network of social and commercial relations. Its main contribution to modernity in this view had less to do with production per se than with the organization of bureaucracy.²⁹

Nowhere was this depersonalization suggested so clearly as in popular cultural depictions of unhappy love involving the telephone, much in contrast to the industry's own rhetoric of interpersonal connectedness and satisfaction. A message of loneliness – epitomized in Dorothy Parker's 1930 monologue "A Telephone Call"³⁰ – countered the optimism of executives and engineers: a woman waiting for a phone call from her lover pleads with God. The irony in Parker's title (for the phone call never comes) is evidence of the telephone's new role in the production of anxiety. An absent lover's silence is transmogrified into a telephone's blank stare and refusal to ring; a woman's pleas, ostensibly to God, are to her telephone instead.

Although some have argued that the telephone greatly added to privacy – one historian notes that it was no longer acceptable to drop in on people without warning them³¹ – the opposite case, that one could suddenly no longer be alone, seems better supported by the evidence. If one could call anyone, one could be called by anyone as well. After considering the side-effects of dialing, which ranged from prank phone calls to busy signals and wrong numbers, a journalist in 1925 concluded that the only adequate defense against intrusion would be psychological.³²

In this respect the telephone's cold, shrill, insistent ringing seems its most characteristic feature. The instrument, seen to serve as the agent or animate of anyone seeking one's attention, was in this sense not a passive technology at all. Intrusiveness was made the subject of an unhappy *Chicago Tribune* editorial in 1925. "The telephone rings," the text began. "It is preemptory

in its demand for attention. Perhaps no call or sound in the world is more impersonally preemptory."³³ At least one, perhaps unusually maladjusted Wall Street broker of the day would have agreed, but hardly sympathized. "The telephone", he told a *New York Times* reporter that same year, "breaks in on the work of a busy office, interrupts thought, and so is really a time destroyer instead of a time saver."³⁴

In light of the globally positive impact of the telephone on business, such complaints in an office setting may have seemed beside the point, and could in any case be dealt with through a rearrangement of secretarial responsibilities to shield "important" persons from disruption. In the home, on the other hand, the phone set's presence within a family space exclusionary and private by definition heralded a shift in orientation outward. The ringing of the telephone announced the arrival of a human presence at the purlieu of the home, and, like the ringing of the doorbell, offered one a choice: to answer or not to answer; to open up the home or to maintain its insularity. Despite these similarities, answering a door and answering a telephone differed fundamentally in their symbolic import. The phone, "a quasi-human presence" as one writer put it in 1924,³⁵ already stood across the threshold. This might be termed its Trojan Horse effect. Home had previously been defined by who was not allowed to enter as much as by who belonged; but now the enemy, potentially, had been invited within the gates.

This "irreverence for privacy" was dramatized in 1920 in "Telephone Terror", an anonymous essay whose author confessed that, while some had the courage to deal with "such a furtive tyrant" as the telephone, he for one had not. "I let it bully me", he wrote, exaggerating for effect. "I am its slave, and so I hate and fear it."³⁶ On his seventy-fifth birthday in 1922 (the day before he died), Alexander Graham Bell revealed a scandalously similar prejudice, making headline news: for reasons of privacy he would never consent to have a telephone near his study.³⁷

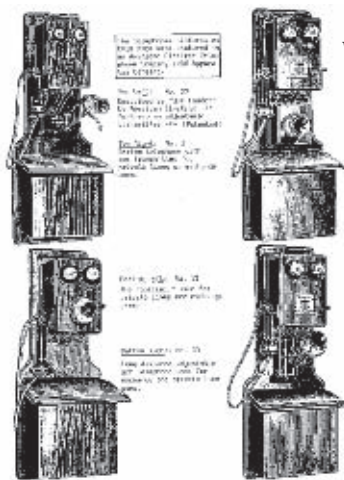
When a conversation *was* desired, privacy could be an unreliable commodity. Before the advent of dialing, operators had been a regular and acknowledged presence on the line; and, as late as 1929, party lines were still the rule.³⁸ Symptomatic of the problem were laws passed after World War I making it illegal for company employees to divulge information that they overheard.³⁹ Nor was cooperation with the Justice Department long in coming – in 1925, and every year thereafter, wiretapping was to have its own subject heading in the *New York Times* Index.⁴⁰

Not only was the telephone a doorway through which anyone might enter, it was one neither owned nor fully controlled by the people who used it and which represented obligation (the word chosen by phone company and Commerce Department officials alike in describing the relationship) as well as expense. Subscribers were to "properly care for the company's property." It was to be "safeguarded against mechanical injury" and "kept clean." Company officials were to be allowed reasonable access.⁴¹ Articles in newspapers and magazines stressed the way a phone set should and should not be used. It worked best on a level surface. Wet umbrellas against the phonecords caused shorts. Animals caused other trouble, as did teething infants. In giving one's name, one was to speak in a low and well-modulated voice. One was not to tap one's pencil against the transmitter.⁴² The *New York Times* in 1923 reported with dismay how few companies provided their employees written instructions concerning the telephone's "proper" use, and suggested nineteen rules.⁴³

The design of the candlestick phone set served to soften the effects of and to humanize this new and disruptive, "preemptory" technology. The need for two hands sensualized use; rounded edges and a vaguely human form restored to mediated discourse an immediacy which had otherwise been lost. The *New York Times* made this stylistic metaphor explicit in 1922 when

it noted that the instrument was "almost human."⁴⁴ The correspondence of its parts to human body parts, though stylized, was crucial; sympathy (and perhaps complicity) was won through the illusion that one spoke *to* the machine instead of *through* it. Eye, ear, and hand associations metaphorically connected an alienated ritual with traditional ones, and language appropriately played its part. The receiver, for instance, was known popularly as the butterstamp, due to its form of course but with undeniable connotations of the pastoral and the familiar.⁴⁵ The term candlestick, with its reassuring suggestions of warmth and ceremonial light, lent the telephone an aura of sanctity.

The electric apparatus which constituted the telephone's functional core came to be housed in the candlestick form only over a period of time.⁴⁶ First came the wall telephone, a rectangular box with transmitter and receiver mounted on the outside, containing most other elements within. An extraordinary although somewhat crude human resemblance was to be noted. Where the wallphone was purely functional, the creation of inventors and engineers faced with



WALL TELEPHONE (1900)



HOUSE AND GARDEN –
TELEPHONE CABINET
(1923)

a scientific problem, the form of its successor, the deskstand or candlestick phone, was dictated by commercial rather than by strictly technical concerns. It was therefore the first self-conscious telephone design, one based in large part on its makers' psychological and emotional intuitions.⁴⁷ More convenient than the wallphone, which was fixed in place and difficult for people of different heights to use, the new improved experimental model was first fitted with an angular transmitter adjustment (or yoke) in 1891, a tubular support (or shaft) in 1892, a felt-covered base in 1894, and a pronged switchhook in 1897. In order to keep the device small enough for practical use, its speech circuit and ringer were housed separately in a subscriber set or bellbox; and, with the advent of automatic switching, a dial was mounted in its base.

In its day, the candlestick's humanlike appearance and omniscient eye lent presence to a room. It signified progress; science itself spoke through the apparatus, mysterious and powerful. As networks spread and telephones grew more common, this initial glamour gradually wore off. There is evidence, in fact, that the same features which made the style adaptive initially gradually grew counterproductive over time.

It became fashionable to hide the phone set away. "There is only one thing to do with the telephone", wrote *House and Garden* as early as 1923: "conceal it."⁴⁸ Among the devices used to this end were specially built cabinets and hollow boudoir dolls. Use of the latter in particular

served to underscore the foetal nature of the phone set, its status as a small person, and the umbilical nature of its cord. Such behavior seems to suggest desire to deny the phone set's birth, the wish that Ma Bell's problematic progeny be swallowed back into its corporate invisibility, significantly an expression of distrust as well as distaste. At the same time, to conceal the instrument in any of the commercial "hide-a-phones" available was to become oneself the midwife to one's conversations, in a sense to reassert oneself against the mediation of technology through fairytale flourishes of decor.

The model which replaced the candlestick, introduced in 1927 as the French Phone, was something else again – more compact, less visible, and very differently elegant. Its innovation was to combine the transmitter and receiver together, eliminating all suggestion of verticality or human form.⁴⁹ Whereas the two-part receiver and transmitter of the candlestick obliged one to confront the phone set's body face to face, the handset of the new French phone was held invisibly beside the head, depriving the imagination of all figural grounding.⁵⁰

In its day the candlestick was multifunctional. Its transmitter served to convert speech waves into electrical analogs and its receiver to convert them back again; its dial initiated signals to direct routing and switching, and its bellbox alerted one to the fact of a call. Because these elements constituted the network's sole user interface, they were of necessity designed to be compatible with human requirements – some functional, others emotional and psychological. This makes the model more susceptible to psychocultural than to purely functional analysis.



FRENCH TELEPHONE (1928)

The phone set's meaning resides in its style, and its style played an active role in modulating popular response to how the world had changed as a result of its existence, to other changes that this one change symbolized. Predictably, reactions were not uniform but mixed. The phone meant contact with a wider universe, yet at the cost of privacy. Its dial in particular gave one autonomy,

but at the price of becoming a number, no longer a name. Evidence of this ambiguity is discernible in the candlestick's design. Its human form lays claims to personhood, and yet its dial serves to remind one of its function based on coded abstraction. The substantial weight of its crafted brass serves to ground the phone set in the very "here" it functioned to transcend.⁵¹

The formal division in the candlestick's design between phone set and bellbox suggests a deeper significance, one involving tension between what the telephone was imagined to do and what it actually did. As I have tried to demonstrate, one's relation to the phone set is primarily figural. Its calming contours and surrogate presence represent telecommunication to one magically as warm, unmediated, sensualized contact. The stylistic austerity of the bellbox, on the other hand, accords well with its more literal function, which also involves contact but this time electrical and physical, not metaphysical in nature.

That the phone set was left visible, at least at first, and the bellbox kept out of sight, speaks to a tension which existed between reality and dream. A phonecall, in actuality dependent on a subterranean (for phonelines disappeared into the walls and floor) hence metaphorically mysterious and dangerous connection, was experienced in large part as unmediated and as not contingent through the work of the imagination, a process facilitated by the telephone's design. Similar tension can be read into the pairing of the telephone's two cords, one (the receiver line)

visible, serving to link the voice one hears back into the phone set's reassuring form; the other, an "outside" connection to the bellbox, remaining hidden behind and below, a link to and reminder of the actual facts of absence, of mediation, and of disconnection.

As architectural historian David Handlin has pointed out, telephone lines, like water pipes, electrical cables, sewage systems, hot-air ducts, and gas mains, though they destroyed a household's isolation, were yet objects of suspicion. They "disrupted age-old relationships and brought people into contact with one another in ways that they were not accustomed to or did not understand." The very nature of these lines, invisible and indeterminate, intensified ambivalence. "Every utility that entered or was part of the home," Handlin notes, "at some time was thought to be a source of danger."⁵² In the case of the candlestick phone set, anxiety was held at bay by means of style and design. Form provided reassurance, through organic contour and suggestions of familiar ritual, that touch was possible, even at a distance.

This essay has been previously published in *Technology in Society*, 12 (November 1990): 333-54.

Endnotes:

¹ I want to acknowledge the assistance of Ethel Burke and George Anastasion of Southern New England Telephone, David Fletcher of New Haven's Long Wharf Theatre, and most especially John J. Dommers, author of *The Telephone Connection: A Guide to the Identification of Old Telephones* (Madison, CT: Sagem Press, 1983), who entrusted me with one of his prized phone sets for longer than either of us could have expected. My thanks to Joseph Lebensfeld for his thoughtful reading of the manuscript.

² The bellbox in comparison to the phone set proper is visually silent. Here lyric circularity has yielded to the anonymity of quadrilateral expanse, attenuated only by rounded corners which are to the eye only a partial and inconclusive transformation of rectangular cube to sphere.

³ The telephone was in its very composition both the symbol and the product of a new world order in which hierarchies of industrial power had been globalized. The telephone's raw materials were the spoils of an international exchange with economic and political ramifications exactly as far reaching as the phonelines themselves. Zinc and silver were shipped from Canada, Mexico, Australia, and the western United States; cotton from Egypt and the South; gold from Alaska; platinum from Colombia; aluminum from Canada; flax from Ireland; nickel from Ontario, Oregon, and North Carolina; mica and shellac from India; tin from the Dutch East Indies; asphalt from Trinidad; iron from Norway and Sweden; silk and muslin from China and Japan; rubber from Brazil, Bolivia, Africa, the Dutch East Indies, Java, and Borneo. In the industry's own words, "all the world" contributed to every manufacture (*Bell Telephone Almanac*, 1925).

⁴ In 1925, a year for which national statistics are available, as many as 60% of all telephones in the United States were residential, and some 39% of households owned at least one phone (although only 13% of these were equipped with dials). Bell Telephone Laboratories, *The Early Years (1875-1925)*, volume II of *A History of Engineering and Science in the Bell System*, ed. M. D. Fagen (1975), 1004. A wide variety of articles and ads appeared in magazines and newspapers throughout the decade, aimed mostly at the well-to-do, concerning the phone set's best use and optimal location. See for instance "Talking Points In the Home," a 1923 series in *House and Garden*, with its focus on candlestick phone sets equipped with dials.

⁵ In old candlestick models, flicking the now liberated switchhook up and down several times would have served to bring an operator onto the line.

⁶ One may deduce from the disposition of the phone set's elements with the receiver to the left that this model, as virtually all others, was designed with right-handed persons in mind.

⁷ "The return rotation was limited to a moderate speed by an escapement mechanism and, during the return, the required number of circuit interruptions took place to control the central-office switches." *The Early Years*, 124.

⁸ This is not coincidental; Alexander Graham Bell (1847-1922), who invented the telephone in 1876, had originally been a teacher of the deaf.

⁹ See Erving Goffman, "On Face Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction" in his *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior* (New York: Pantheon, 1982), 5-45.

¹⁰ Automatic switching came to Southern New England, where this phone set originated, only late in 1922. Reuel A. Benson, Jr., "The First Century of the Telephone in Connecticut" (Southern New England Telephone Company, 1978), 15.

¹¹ For an early account of the enormous cultural and social impact of the telephone, see J. Ellis Barker, "The American Telephone and Its Lesson," *Quarterly Review* [London] 236 (October 1921): 308-21. For more recent discussion, see any of the es-

says in *The Social Impact of the Telephone*, ed. Ithiel de Sola Pool (Cambridge: MIT Press, 1977), or Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media On Social Behavior* (New York: Oxford University Press, 1985).

¹² See William Chauncey Langdon, "The Early Corporate Development of the Telephone," *Bell Telephone Quarterly* 2 (July 1923); John Brooks, *Telephones: The First Hundred Years* (New York: Harper and Row, 1975); and Claude S. Fischer, "'Touch Someone': The Telephone Industry Discovers Sociability," *Technology and Culture* 29 (1988): 32-61.

¹³ *The Early Years*, 1004 (Fig. P-1), 1007 (Fig. P-4).

¹⁴ *The Early Years*, 1004-5 (Figs. P-1 and P-2).

¹⁵ "The Telephone Directory," *Bell Telephone Quarterly* 2 (July 1923).

¹⁶ In a survey commissioned by the Bell System, five hundred conversations yielded a total of 80,000 recorded words. There were no nouns among the twenty-five most frequently recorded, and only three among the top fifty — "day", "thing" and "morning". More significantly, or so those who ran the survey thought, the two most common words spoken were "I" and "you" (as opposed to "the" and "of" in similar studies done of written English). "Telephone Talkers Use A Limited Vocabulary," *New York Times* (July 7, 1929): Section IX, 10.

¹⁷ Gelett Burgess, *The Romance of the Commonplace* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1916), 153-58. "A telephone exchange is a radical rearrangement of social space. It brings any two speakers together on demand, regardless of where they are located. By thus collapsing social space, it also vastly expands its scale, making millions of people who would otherwise be inaccessible to each other capable of instant, real-time conversation." Milton Mueller, "The Switchboard Problem: Scale, Signaling, and Organization in Manual Telephone Switching, 1877-1897," *Technology and Culture* 30 (July 1989): 534.

¹⁸ The first dial telephones with fingerwheels had been installed in Milwaukee's City Hall and at Albion, New York in 1896. Bell initiated its own automatic dialing development only after many independents had grown successful at it, and early competition was tremendous despite consolidations during the First World War. The Automatic Electric Company of Chicago, for instance, advertised in the trade journal *Telephony* as late as 1921 that "the extremely heavy demand [for its] dials ha[d] made it possible for the Company to more than double its facilities for manufacturing them." *Telephony* 81 (December 31, 1921): 20. By the early to mid-twenties, despite the late start, the number of Bell dials in service came to exceed that of all the independents together. Bell Telephone Laboratories, *Switching Technology, 1925-1979*, volume 3 of *A History of Engineering and Science in the Bell System* (1982), ed. M. D. Fagen, 8. "Already, from the standpoint of numbers alone," declared the *Southern Telephone News* in October 1928, "the dial is one of the most important means for furnishing telephone service in this country." Cited in C. E. Dean, "The Back of A Telephone Dial," *Literary Digest* 99 (November 3, 1928): 25. Manufacturing output by the fall of 1928 was over 750,000 dials per year.

¹⁹ Dean, "The Back of A Telephone Dial," 25.

²⁰ *Telephone Service*, U.S. Bureau of Standards Circular No. 112 (June 24, 1921): 97.

²¹ "Dial Phones Nearly Ready," *New York Times* (August 3, 1922): 14.

²² "Automatic Phones Start Saturday," *New York Times* (October 8, 1922): Editorial Section, 1.

²³ In 1915 a field investigator from the U.S. Commission on Industrial Relations attributed the unusually high incidence of nervous breakdowns among these operators to rigid discipline and strain. See Brenda Maddox, "Women and the Switchboard," in de Sola Pool, ed., 262-80.

²⁴ Emory Lundquist, "The Invention and Development of the Dial Telephone: The Contribution of Three Lindsborg Inventors," *Kansas Historical Quarterly* 23 (Spring 1957): reprint edition, 7.

²⁵ The persona of Ma Bell comes to mind. For a discussion of corporate and other institutional use of such pseudo-maternal imagery, see Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (New York: Vanguard Press, 1951). The linguist Edward Sapir, in his 1924 essay "Culture, Genuine and Spurious" (reprinted in *Culture, Language, and Personality*, ed. David Goodman Mandelbaum [Berkeley: University of California Press, 1961], 92), noted that "[t]he telephone girl who lends her capacities, during the greater part of the living day, to the manipulation of a technical routine that has an eventually high efficiency value but that answers to no spiritual needs of her own is an appalling sacrifice to civilization."

²⁶ AT&T, *Events in Telecommunications History* (1978). The move was made in Lowell, Massachusetts, during a measles epidemic which threatened to paralyze the phone service. Every subscriber was assigned a number "to make it easier if substitute operators had to be called in". *SNET [Southern New England Telephone] News* (July 1988): 4. Managers feared the public might take the practice as an indignity, and there is no reason to believe that some did not. A recent historian argues that the company's decision to go automatic was opposed internally, as well, because it violated the principle of "user transparency," that in order to popularize telephone technology making a call should require as little knowledge and intelligence as possible. Mueller, "The Switchboard Problem," 544, 558.

²⁷ "A square envelope comes in the mail... Inside is a card, and on the card is printed: My telephone number is ---." *New York Times* (July 13, 1924): Section VII, 3.

²⁸ Aronson, 161; see also Ithiel de Sola Pool, "The Social Effects of the Telephone" in his *The Telephone's First Century - And Beyond* (New York: Thomas Y. Crowell, 1977), 12.

²⁹ Colin Cherry, "The Telephone System: Creator of Mobility and Social Change," in de Sola Pool, ed., 112-26.

³⁰ Dorothy Parker, "A Telephone Call," first published in *Laments For the Living* (New York: The Viking Press, 1930), 101-12.

³¹ de Sola Pool, "The Social Effects of the Telephone," 18.

³² "Ourselves Alone," *New York Times* (June 13, 1925): 14.

REACHING OUT TO TOUCH SOMEONE? REFLECTIONS ON 1923 CANDLESTICK TELEPHONE

³³ "Telephone Discourtesy," *Chicago Tribune* (June 17, 1925), 312. Sociological studies of this phenomenon have concluded that most individuals will almost compulsively answer a ringing telephone. See Henry M. Boettinger, "Our Sixth-and-A-Half Sense," in de Sola Pool, ed., 202. Avital Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990), opens suggestively: "And yet, you're saying yes, almost automatically, suddenly, sometimes irreversibly." More recently, see Christina Duff, "Pick Up On This: Just Don't Answer, Let Freedom Ring," *Wall Street Journal* (January 14, 1998), A1.

³⁴ "Dealer in Wall Street 41 Years Has No Phone: Among First Users Here, But It Annoyed Him," *New York Times* (December 20, 1925): 7.

³⁵ Brooks, *Telephones: The First Hundred Years*, 174.

³⁶ "Telephone Terror," *Atlantic Monthly* 25 (February 1920): 279.

³⁷ "No Phone in Bell's Study," *New York Times* (March 4, 1922): 14. Another Bell System survey found that for older people the sound of a ringing telephone was most frequently experienced as unpleasant. "For those born before 1920, the telephone is still and always will be an intrusion" – cited in Martin Mayer, "The Telephone and the Uses of Time," in de Sola Pool, ed., 232.

³⁸ 64% in 1929. *The Early Years*, 1004.

³⁹ "Information... passed over telephone lines," subscribers were informed in 1921 under the rubric SECRECY, "is unquestionably the private property of the users of the telephone and is so regarded," *Bureau of Standards Circular*, no. 112, 178.

⁴⁰ The immediate rationale for this explosion of legal wiretapping was difficulty in enforcing Prohibition.

⁴¹ *Bureau of Standards Circular*, no. 112, 185.

⁴² "Chase Troubles Away From Your Telephone," *Illustrated World* 31 (April 1919): 271-73.

⁴³ "Finds Telephone Instructions Needed," *New York Times* (December 2, 1923): XI, 13.

⁴⁴ "Automatic Phones Start Saturday," 3.

⁴⁵ Butterstamps themselves were wooden devices with an incised design on top, used to mold butter sold in bulk into round pats. The term butterstamp receiver technically applies only to the earliest model of handheld electro-acoustic converter cased in wood, discontinued after 1877. The name, however, stuck, and was informally retained with reference to smaller hard rubber receivers in later years. *The Early Years*, 89 n.19.

⁴⁶ *The Early Years*, 44. In the 1890s, Bell Laboratories instituted what was for its day a highly innovative approach to product development. Competing teams of design engineers devoted themselves strictly to research. An Apparatus Design Division was formed in 1911.

⁴⁷ This development was discussed in 1915 by Frank B. Jewett, Assistant Chief Engineer at Western Electric, before the Second Pan American Scientific Congress. See "Some Recent Developments in Telephony and Telegraphy," *Smithsonian Institution Annual Report* (1915), 489.

⁴⁸ "Concealing the Unightly Telephone," *House and Garden* 44 (December 1923): 65.

⁴⁹ The basic idea of the one piece handset, with its obvious advantage of convenience, was not a new one, however. The earliest patents had been filed in 1877, and between 1890 and 1902 Western Electric produced three handset designs in limited quantities for the domestic market. After 1900, the handset became a staple of European sales, and a great many "French" phones were in fact manufactured in the United States for shipment abroad. *The Early Years*, 127-40.

⁵⁰ Telephones today are more ubiquitous by far, come in all shapes and sizes, and play a commensurately greater and more invasive role in private life. The era of the candlestick appears in hindsight a privileged moment of connection, replaced since by the relatively greater anonymity of today's vaster, tremendously more complex telecommunications networks. That privacy remains the dominant concern in public response to telephones can be measured by the current controversy over caller identification, call blocking, and call retrieval functions. Gary T. Marx, a professor of sociology at MIT engaged in research on technology and privacy, has argued: "Appropriately applied, new communications technology can serve the legitimate privacy and related interests of callers and receivers of calls." *New York Times* (August 31, 1989): Letters to the Editor, "Dial 'P' for Privacy in New Phone Technology." The need to express such reassurance is suggestive of the volatility of public feeling. For personal accounts of the effects of changes in telephone technology on peoples' lives, see "Readers Write About the Telephone," *The Sun* 70 (January 1990): 24-29.

⁵¹ The phone set seems to survey the space of a room through one all-seeing eye, an impression reinforced by its probable location very near to or against a wall. Oracular in function as well, the telephone both gives and takes life by pronouncement, simplifying and complicating human relations enormously.

⁵² David Handlin, *The American Home: Architecture and Society, 1815-1915* (Boston: Little, Brown, 1979), 452-55.

Kenet Haltman
Univerzitet u Oklahomi

SA NEKIM U KONTAKTU? RAZMIŠLJANJA O TELEFONU IZ 1923

Sažetak:

Kada se pojavio model telefona iz 1923. godine dizajniran je tako da odgovara kako tehničkim zahtevima tako i ličnim potrebama korisnika – dakle, dizajniran je funkcionalno ali u izvesnoj meri i emotivno i psihološki. Tekst se, iz pozicije psiho-kulturne analize, bavi ovim modelom telefona baš kao i potonjim promenama u “stilovima telefona” iz domena sveukupnih društvenih promena koje su ih uslovljavale.

Ključne reči: telefon, artefakt, “materijalna kultura”

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

„ŠEST GRADOVA ŽIVORADA NASTASIJEVIĆA“:
O KOLEKTIVNOJ MITOLOGIJ I MAGIJI MESTA U SRPSKOM SLIKARSTVU 1910-1920

UDK BROJEVI: 75.071.1 Настасијевић Ж. ; 75.04(497.11)"1910 / 1920"
ID BROJ: 184330252

Simona Čupić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**„ŠEST GRADOVA ŽIVORADA NASTASIJEVIĆA“: O KOLEKTIVNOJ MITOLOGIJ I
MAGIJI MESTA U SRPSKOM SLIKARSTVU 1910-1920**

Apstrakt:

Budući da je nastajalo u tesnoj vezi sa socijalnim, političkim i kulturološkim karakteristikama jedne turbulentne epohe u istoriji srpskog društva i svim protivurečnostima koje je ona donosila – mogućnostima, ograničenjima, različitostima – slikarstvo Živorada Nastasijevića i njegovih savremenika, obeleženo je težnjama, idealima i dilemama te iste epohe, što se danas može uočiti u njegovim ideološkim sadržajima, repertoaru i motivima. Beograd, Minhen, Krf, Bizerta, Solun i Pariz mesta su, ne samo, životnih i profesionalnih izmeštenja Živorada Nastasijevića, već čitave jedne generacije srpskih umetnika. Umreženi u politiku predstavljanja, retoriku slike, ideološke narative i povesne asocijacije, pomenuti gradovi, zapravo, su centralne tačke na mapi srpske istorije, a tek potom kulture.

Ključne reči: Živorad Nastasijević, srpsko slikarstvo, „ratni slikari“

Ovaj rad nastao je u okviru projekta „Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa“
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

Na Krfu je prosto divno. Idem tako sam više puta onim stazama, i pomislim sad ću da sretnem Apolona i Afroditu. Bilo je tu blizu jedno malo ostrvo sa nekim zidinama i kiparisima. Neki kažu da je to bio uzor slikaru Beklinu za njegovu sliku „Ostrvo smrti“.

Živorad Nastasijević, *Uspomene* (1966)

Kada je Viland Šmid pisao o „sedam gradova Đorđa De Kirika“, o izmeštanjima kao etapama duhovnog razvoja, o „magiji mesta“ koja (gotovo uvek) najavljuju novu orijentaciju, zapravo je vezu sa prostorom označio kao referentnu tačku lične mitologije slikara, kao uporište ikonografije njegovog dela.¹ Parafrazirajući ove misli, pada na pamet ideja o „šest gradova Živorada Nastasijevića“, o kretanjima, o (nametnutom) istorijskom nomadizmu, o „magiji mesta“ kao uporištu kolektivne mitologije oblikovane, čini se, neraskidivom vezom između (nacionalne) umetnosti i prostora (nacije). Budući da je nastajalo u tesnoj vezi sa socijalnim, političkim i kulturološkim karakteristikama jedne turbulentne epohe u istoriji srpskog društva i svim protivurečnostima koje je ona donosila – mogućnostima, ograničenjima, različitostima – slikarstvo Živorada Nastasijevića i njegovih savremenika, obeleženo je težnjama, idealima i dilemama te iste epohe, što se danas može uočiti u njegovim ideološkim sadržajima, repertoaru i motivima. Ono se ukazuje kao takav oblik reprezentacije društvenih kodova, koji je elemente razvoja negovao i interpretirao izvan domena isključivih formalnih kompetencija i inovacija *moderne* slike, uspostavljajući se ne samo kao svojevrsna hronika jednog složenog društva, već i kao svedočanstvo o negovanju kontinuiteta stvaralačke misli i umetničkog delovanja sredine. Beograd, Minhen, Krf, Bizerta, Solun i Pariz mesta su, ne samo, životnih i profesionalnih izmeštenja Živorada Nastasijevića, već čitave jedne generacije srpskih umetnika. Umreženi u politiku predstavljanja, retoriku slike, ideološke narative i povese asocijacije, pomenuti gradovi, zapravo, su centralne tačke na mapi srpske istorije, a tek potom kulture. Veza države i pojedinca najčešće je i formalno ozvaničena. U Nastasijevićevom slučaju, osim dolaska u Beograd na školovanje – svojevrsnog akta inicijacije, koji prema slikarevim rečima označava kraj njegovog „samoukog delanja“ – svako naredno izmeštenje utemeljeno je u nekom obliku „ugovora sa državom“: kada je reč o Minhenu i Parizu u pitanju su stipendijska usavršavanja, odnosno vojna mobilizacija i imenovanje na dužnost ratnog slikara kada govorimo o Krfu, Bizerti i Solunu. Nastasijevićeva kretanja oblikovana prvo ustaljenim, a potom neizbežnim društvenim migracijama, dovode u pitanje domete interpretacije njegovog dela utemeljene isključivo u formalnoj genezi i navodnoj subjektivnosti reprezentacije. Posebno ako imamo na umu da se istom imaginarnom mapom kreću brojni srpski umetnici, dovoljno retko sa različitim ishodištima, da se opravdano može govoriti o kolektivnom iskustvu i kolektivnoj mitologiji, kojoj su upravo mesto i vreme ključna uporišta.

Beograd – Živorad Nastasijević, 1905. godine, dolazi iz Gornjeg Milanovca u Beograd na školovanje u Umetničko-zanatskoj školi.² Naglašavajući kako je „sa uživanjem gledao slike Đorđa Krstića“, navodi još Stevana Todorovića i Uroša Predića kao primere dela u kojima pronalazi važan oslonac tokom formiranja najranijih stvaralačkih ideja.³ Proleća 1907. prilikom boravka u roditeljskoj kući, samostalno radi prve uljane slike okoline Milanovca. Tokom narednih godina nastaju, formalno i atmosferom, srodne slike Beograda, koje teško da mogu biti nazvane



MILOŠ GOLUBOVIĆ,
PORTRET ŽIVORADA NASTASIJEVIĆA
(1917)

vedutama u strogom smislu definicije termina kao „slike grada“. *Šest topola* (1911), *Kalemegdanska kapija* (1911), *Poplava na Kalemegdanu* (1912), *Topčider* (1912) prizori su gradske okoline koja se nije u znatnijoj meri razlikovala od slike srpskog krajolika. Inače, u delima generacije koja je na umetničku scenu stupila tokom prve decenije 20. veka, oseća se, za modernu umetnost neobično snažno, vezivanje za afirmaciju ideje nacionalnog. Iako srpski impresionizam odlikuje neophodna formalna inovativnost, šire posmatrano, on se zapravo temelji na logici Krstićevog istorijskog sećanja, zavičajnog patriotizma i ideološkog narativa, interpretiranih drugačijim piktoralnim znakom. Zasnovan, pre svega, na kontinuitetu, rani srpski modernizam uočava se kao stepenica logičnog razvoja sredine, čija umetnost zagovara razumevanje tradicije a ne čin raskida sa njom. Ne treba prevideti ni da bi slikanje novih prostora grada, onih bodlerovskih prizora modernog života, svedočilo o emancipaciji i evropeizaciji Beograda, najčešće pojmljenim kao suprotnostima patrijarhalnim vrednostima, odnosno nacionalnom identitetu, koji je bio najvažnije uporište aktuelne borbe za nacionalno pitanje.



ŽIVORAD NASTASIJEVIĆ,
MILOŠ GOLUBOVIĆ,
VELJKO STANOJEVIĆ, SOLUN (1917)

Minhen – Miloje Vasić i Đorđe (Đoka) Jovanović će 1913. godine izabrati Živorada Nastasijevića i Savu Popovića da kao stipendisti Ministarstva prosvete nastave dalje školovanje u Minhenu. Na Akademiji, koju upisuje u klasi Hermana Grebera, Nastasijević zatiče Vasu Pomorišca, Miodraga Petrovića i Vilka Gecana. Bez obzira na ovu „brojnost naših“, bile su to izvesno poslednje godine „centralnosti“ bavorske prestonice na zamišljenoj mapi „magije mesta“ srpske kulture. Početak kraja označiće sarajevski atentat – kao brutalni simbolički akt prekida višedecenijske duhovne pripadnosti *mitteleuropäisch* miljeu. Ubrzo po ubistvu Franca Ferdinanda, Kostu Josipovića su „izudarali studenti na Karlsplacu“, što će Nastasijević shvatiti kao opomenu da sva pisma i karte od kuće baci u peć i zapali: „To sam uradio zato što je Gavrilo Princip skoro svaki dan dolazio kod mojih u Beograd, i uvek, kad su mi oni pisali i on po nešto dopisivao sa punim potpisom, a i nekoliko dužih pisama imao sam od njega“.⁴ Ispravnost odluke potvrdila se kada su mu dan kasnije dva agenta policije pretražila stan. Uz pomoć ruskog konzula, sa još dvaneastoricom studenata, preko Varšave i Odese, Dunavom stiže u Negotin. Minhenske slike za koje šturo pojašnjava da su slikane u impresionističkom duhu ostaju u kući u kojoj je stanovao.

Krf – Kao i brojni drugi srpski umetnici Živorad Nastasijević biće vojno aktivan tokom Prvog svetskog rata. U Đački bataljon 1300 kaplara, stupa 1914. godine, da bi po obuci bio dodeljen Drugom puku u sastavu Armije Stepe Stepanovića, s kojom će učestvovati u Kolubarskoj

bitci i steći Obilićevu medalju za hrabrost. Crteže Kolubare, prizore vojničkog života i stradanja, kao i portrete svojih saboraca, vojnika i oficira, brižno i sa pijetetom je čuvao čak i prilikom povlačenja preko Albanije. Nažalost, na putu do Krfa, preko Drača i Valone, konj natovaren sandukom sa ovim radovima pao je u provaliju. Iako nesačuvano, može se pretpostaviti da je između obaveza i očekivanja, želja i mogućnosti, Nastasijevićevo slikarstvo nastajalo stihijski i spontano, kako i koliko je ratni itinerer dozvoljavao, u atmosferi koju opažamo na umetnikovom portretu, koji će nešto kasnije, uraditi Miloš Golubović. Ova slika malog formata, verovatno rađena u žurbi, ima, pored umetničke, i svojevrsnu dokumentarnu vrednost, jer je nepretenciozno svedočanstvo ratne stvarnosti izvan glorifikovanog prizora bitke. Nastasijević sedi u polju bulki, slikan u profilu. U pozadini se vide osunčani planinski venci. Idiličnost, ali i neutralnost, narušava vojnička kapa koju nosi. Na neki način ona je i ključni motiv koji ukazuje na drugi, možda viši, smisao prizora. Golubović svog kolegu i prijatelja ne predstavlja kao slikara, čak ne ni kao ratnog slikara. Pred posmatračem je vojnik, u trenutku predaha, u zatišju bitke. Profesionalna i klasna pripadnost gube svoj značaj pred pripadnošću i odanošću naciji. Istovremeno, u proizvodnji politike i ideologije gledanja, pejzaž napušta značenje puke slike predela i transformiše se u dublersku istorijsku sliku – kao prostor bivstvovanja naroda. Slike Srbije, zajednički rad u prirodi, ali i slike drugih prostora vezanih za sudbinu nacije, mesta zbeга, izgnanstva, prinudnog izmeštenja, poput Glišićevih Jedrena, Golubovićevih Kajmakčalana, Milovanovićevih Kaprija ili Miličevićevih krfskih pejzaža, naslanjaju se na ovo poimanje predstave podneblja kao vizualizije nacionalnog identiteta.

Bizerta – Tokom borbi na Kajmakčalanu Živorad Nastasijević, bolestan od tifusa, prebačen je u francusku bolnicu u Solunu. Početkom 1917. godine upućen je na dalji oporavak u Severenu Afriku: „Blizu Bizerte, mesto Lazua je srpski logor. Odem tamo i nađem Miodraga Petrovića i Kostu Josipovića.“⁵ U srpskom slikarstvu, kao tragovi ovog bizarnog „ratnog turizma“, ostaju neka od prvih svedočanstava o neevropskim zemljama i ljudima drugih rasa. U jesen, iste godine, brodom se vraća u Solun: „Stignemo na ostrvo Milos. Tu je nađena Miloska Venera, a stajaćemo oko dva sata. Zamolim poručnika, komadanta broda da siđem na ostrvo i kažem mu razlog: zbog Venere. On se nasmeja i pristane, samo mi reče da ću se kajati. Kad sam sišao na pristaništu vidim prže neku ribu u nekoj prčvarnici, puši se dim i smrdi na zagoreo zejtin. Nigde jednog drveta ni hlada, a vrućina do zla Boga. Vidim na ivici brda nekoliko vetrenjača. Šta ću tamo da tražim pamet.“⁶ Venerijanska anegdota ukazuje se kao svojevrsna metafora sećanja na Pinakoteku, Beklina, ali i Krstića, Predića i Todorovića, još jedna potvrda Nastasijevićevog velikog uvažavanja klasičnih ideala i tradicije, odnosno davanja prednosti trajanju nad trenutkom.

Solun – Po povratku u Solun, Živorad Nastasijević je raspoređen u Topografsko odeljenje Vrhovne komande gde zatiče Mihaila Milovanovića i Miloša Golubovića, da bi im se nešto kasnije pridružili Veljko Stanojević i Vasa Pomorišac. Tu u „solunskom ateljeu“ dolaze na ideju da bi mogli na zajedničkoj izložbi da predstave svoje radove. Ipak, do konačne realizacije doći će tek 1919. godine u Beogradu, i to u nešto izmenjenom sastavu. Dela Mihaila Milovanovića, Koste Miličevića, Stevana Milosavljevića, Miloša Golubovića i Živorada Nastasijevića, na *Izložbi ratnih slikara i vajara* biće predstavljena publici, na prvom događaju te vrste po oslobođenju zemlje. O političkom i ideološkom doživljaju ove smotre ali i samih radova, od kojih najveći broj nije predstavljao naturalističke ratne opservacije, svedoče egzaltirani natpisi u štampi, otkup Ministarstva vojnog, kao i slikarev komentar: „Uspeh izložbe bio je veliki. Publika je po ceo dan masovno dolazila. Neke grupe prečana (Vojvođana) dolazile su sa zastavama...“⁷



ŽIVORAD NASTASIJEVIĆ, OPELO POGINULIH VOJNIKA (1915)

Pariz – Na talasima frankofilske postratne klime – Francuska je bila ratni saveznik i moćni mirnodopski zaštitnik – prisutne u svim sferama života, od nauke i prosvete, preko umetnosti i mode, do običaja i ishrane, Živorad Nastasijević, 1920. godine, dobija stipendiju za dalje stručno usavršavanje u Parizu na Akademiji Grand Šomije. Pedantno i prilježno sprovedena strategija širenja francuskog uticaja, učenja jezika i podsticanja sentimentalnih osećanja na zajedničko sapatništvo, istovremeno je brisala nemačko prisustvo (i „magiju mesta“) u srpskoj kulturi, ukazujući još jednom na nerazmrsivu prepletenost državne i kulturne politike. Nastasijević se seća kako je u Parizu „gledao svoja posla“ i nije „obraćao nikakvu pažnju na sve moguće 'izmove'“: „U kafani 'Rotonda' na Bulevaru Monparnas, svi se skupljaju, naročito uveče: 'Kritičari' svake vrste vode prvu reč. (...) Počeše već javno da brbljaju kako treba spaliti muzej 'Luvr', jer to više nije potrebno. Vidim jasno da kritike o izložbama i koncertima ne odgovaraju stvarnosti, i da se to sve namešta po kafanama. Naročito likovna umetnost je počela da spušta nivo (...) Ala ova varoš ima veliku prošlost, i u njoj ima mnogo da se vidi. Ovo gore što smo govorili ne može da uzdrma zidove 'Luvra', jer su njegove sale uvek pune sveta, koji sa najvećom pažnjom gleda ona remek dela svetske umetnosti. Ako uporedim ove stvari iz 'Luvra' sa onima što sve nipodaštavaju i bagatelišu u 'Rotondi' i drugim kafanama, onda tek vidim koliki su praznovi i neznalice. Sve nešto 'istražuju' (chercher), i sa tim shersher svakom probiju glavu; i to istražuju pred kafanama a ne u ateljeu.“⁴⁸ Početkom treće decenije, srpski slikari još uvek ne žive dovoljno dugo građanskim načinom života da bi se znatnije pobunili protiv njegove rutine i normi. Fascinirani susretom sa opipljivim dokazima čežnjivo željene evropske tradicije, nemaju interesovanja da se ozbiljnije bave onim što Senet označava kao „spektakularni grad“. Istim razlogom može se objasniti i redukcija tematskog spektra – izostanak prostora „boemskog neza-

„ŠEST GRADOVA ŽIVORADA NASTASIJEVIĆA“:
O KOLEKTIVNOJ MITOLOGIJ I MAGIJI MESTA U SRPSKOM SLIKARSTVU 1910-1920

dovoljstva“ u kojima aktivno ne sudeluju. Idealizovane epohe prošlosti budile su interesovanje više nego stvarnost koja se, u poređenju sa željenom istorijom, doživljava kao beznačajna i banalna. Zato su Nastasijevićeve ulice i trgovi Pariza kulise bez ljudi, čije bi prisustvo svakako narušilo i relativizovalo, intimno projektovani, izvanvremenski karakter grada. Na kraju, ne treba prevideti i da je takvo uvažavanje kulture prošlosti zapravo posredna objava (željene) pripadnosti tom razvojnem nizu.

Napomene:

¹ В. Шмид, Седам градова Ђорђа Де Кирика. О митологији сликара (из каталога De Chirico, Centre Georges Pompidou, Париз 1983), у: Свеске, 15, Панчево 1993, 90-94.

² О Живораду Настасијевићу детаљно: П. Поповић, *Сликач Живорад Настасијевић* (рукопис магистарског рада), Филозофски факултет, Београд 1988.

³ Ж. Настасијевић, *Успомене* (рукопис писан у Београду 1966), Војни музеј, инв. бр. 801.

⁴ Исто.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

⁷ Исто.

⁸ Исто.

„THE SIX CITIES OF ŽIVORAD NASTASIJEVIĆ“: MYTHOLOGY AND MAGIC
OF THE PLACE IN SERBIAN PAINTING 1910-1920

Summary:

When Wieland Schmidt wrote about „the seven cities of Giorgio de Chirico“, about his relocations presenting stages in his mental development, about the „magic of places“ that were (almost always) announcing a new orientation, what in fact he did was to denominate his link with the space as a reference point of the personal mythology of the artist, a stronghold in the iconography of his work. Paraphrasing these thoughts, an idea occurs on „the six cities of Živorad Nastasijević“, on his motion, on (imposed) historical nomadism, on the “magic of place” as a stronghold of collective mythology being shaped under the influence of an unbreakable link between the (national) art and the space (of the nation). Since it was created in close contact with the social, political and culturological characteristics of a turbulent epoch in the history of the Serbian society and all its contradictions – possibilities, restrictions, heterogeneities – the painting of Živorad Nastasijević and his contemporaries, was marked by the tendencies, ideals and dilemmas of that same epoch, that can be recognized in his ideological contents, repertoire and motives. Belgrade, Munich, Corfu, Bizerte, Thessalonica and Paris are the places of the life and professional relocations not only of Živorad Nastasijević, but of a whole generation of Serbian artists. Intertwined with the politics of presentation, rhetoric of picture, ideological narration and historical association, the mentioned towns, in fact, represent the central points in the map of the Serbian history, and only then of its culture. The link between the state and an individual was frequently officially sealed. In Nastasijević’s case, except when coming to Belgrade for schooling – a specific act of initiation, representing in his own words the end of his “autodidactic activities” – each of his further relocation was instituted in some form of “agreement with the state”: in case of Munich and Paris it was a professional development based on scholarship, in case of Corfu, Bizerte and Thessalonica he was mobilized and designated as a war painter. Nastasijević’s relocations, being shaped first by common migrations and then by the unavoidable social ones, call into question the scope of interpretation of his work, based exclusively on formal genesis and supposed subjectivity of representation. Even more so, if we have in mind that numerous Serbian artists have moved, along the same imaginary map rarely enough having different points of departure, therefore we may talk about a collective experience and collective mythology having the concepts of place and time as their key strongholds.

Key words: Živorad Nastasijević, Serbian Painting, „war painters“

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 316.75:7.011.3(430)“1933/1945”

ID BROJ: 184331020

Nela Tonković

Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

U SUSRET „VIZIJI“: ROZENBERG, GEBELS I „PRAVA NEMAČKA UMETNOST“

Apstrakt:

Dolaskom nacista na vlast, započela je potraga za onom umetnošću koja bi najvernije trebalo da predstavi novi *Weltanschauung*. U ovom slučaju svi su bili pozvani da „rade u firerovom pravcu“ jer Hitler, osim svojih uobičajenih komentara na račun „jevrejskih uticaja koji su iskarili pravi nemački duh“, nije posebno govorio o umetnosti. Alfred Rozenberg i Jozef Gebels „radeći u firerovom pravcu“ zastupali su sasvim različita viđenja budućnosti nemačke umetnosti: Rozenberg joj je nametao okvir slavne nemačke prošlosti i zahtevao da ona bude *völkisch*, dok je Gebels želeo da njeno polazište bude ekspresionizam, koji je on video kao istinski nemački pravac. I jedan i drugi bili su pokrovitelji različitih udruženja koja su sprovodila njihovu kulturnu politiku. Međutim, kada je sukob dvojice visokih državnih funkcionera pretio da se prenese i na druge zvaničnike, Hitler je obelodanio svoj stav po pitanju „prave nemačke umetnosti“: ona sasvim sigurno nije *völkisch*, ali ni u kom slučaju ne sme biti iznedrena pod okriljem ekspresionizma. Shvativši Hitlerove želje, Gebels je reagovao prvi i odbacio svoje dotadašnje ideje, čime je za sebe izbio čelno mesto u hijerarhiji kulturne birokratije zemlje.

Ključne reči: Alfred Rozenberg, Jozef Gebels, Treći rajh, „prava nemačka umetnost“

Adolf Hitler je verovao da je stvaranje umetnosti proces kojim se pomaže formiranje određenog naroda i da upravo umetnost ima najveću moć da utiče na mase, jer ona predstavlja najčistiji izraz stremjenja ljudske duše.¹ Moć umetnosti u njegovim očima bila je gotovo neograničena i predstavljala je ne samo potencijal koji je trebalo iskoristiti, kako bi se još nekim sredstvom pokrenule emocije ljudi u pravcu delovanja ka nacizmu, već je ona bila i sastavni deo novog svetonazora (*Weltanschauung*). Ovaj termin, inače, u naci-eri zamenjivao je reč „filozofija“ i trebalo je da posluži kao objedinjujući pojam svih onih „vrednosti“ za koje su se zalagali najpravoverniji nacisti, i čije je usvajanje konačno trebalo da od oslabljenog nemačkog naroda načini duhovno superiornu rasu, istinske osnivače kulture. No, *Weltanschauung* bila je i reč kojom je Hitler najčešće opisivao nacizam – nikada ga nije video kao političku opciju, već kao pokret koji je bio sveobuhvatan i koji uklanja granicu između politike i svakodnevnog života, jer upravo kao svetonazor ima snagu da preobrazi sve aspekte društvenog delovanja. Umetnost je bila samo jedan segment novog svetonazora, ali jedan od najbitnijih.

Nova vladajuća elita u Trećem rajhu bila je, kako je to naglasio pisac i nacistički zvaničnik Hans Fridrih Blunk, „sastavljena od ljudi od kojih je gotovo polovina nameravala da se posveti nekoj vrsti stvaralaštva.“² Naravno, Hitlerova umetnička prošlost bila je dobro poznata – od svoje osamnaeste do dvadeset pete godine nije radio ništa drugo osim slikanja. U Beč je došao 1907. godine, kako bi se upisao na likovnu akademiju, ali je oba puta odbijen. Svejedno, ostao je u Beču narednih šest godina, slikajući male formate bečkih prizora, uglavnom akvarele i ulja na platnu, koji su prodavani na ulici, a kada se preselio u Minhen, uspeo je da obezbedi nekoliko porudžbina pripadnika više srednje klase, iako je svoju veštinu morao da prilagođava željama naručilaca: ostalo je zabeleženo da je slikao mrtvu prirodu za sudiju Bavarskog vrhovnog suda dr Ernsta fon Dibernera i da ga je sudija, kada mu je Hitler doneo već završenu sliku, zamolio da prilagodi boje slike bojama nameštaja u dnevnoj sobi.³ Nikada nije postao profesionalni umetnik višeg ranga, ali je pripadao onoj grupi umetnika koja je mogla solidno da zaradi prodajući svoja dela, bez ikakve ambicije da napreduje ili da bilo šta u svom radu menja. No, Prvi svetski rat prekinuo je Hitlerovo bavljenje slikarstvom, kome se on kasnije nije vraćao. Neki od njegovih najbližih saradnika bili su takođe školovani umetnici: Alfred Rozenberg je imao diplomu arhitekta, Jozef Gebels je doktorirao književnost i filozofiju a Albert Šper, prvo zvanični arhitekta Trećeg rajha, potom i ministar za naoružanje, bio je školovani arhitekta. Ostali članovi rukovodstva države bili su umetnici amateri: Baldur fon Širah, vođa Hitlerove omladine, bio je pesnik; Rudolf Hes, Hitlerov zamenik u NSDAP-u bio je takođe pesnik; Valter Funk, ministar finansija, bavio se muzikom; Julijus Štrajher je slikao akvarele; Joahim fon Ribentrop, ministar spoljnih poslova, napisao je jednu dramu.⁴ Kako su njihove stranačke kolege primećivale, ova grupa ljudi bila je skoro religiozno ubeđena da umetnici u svakom društvu imaju ogroman značaj, a da u nemačkoj zajednici treba da imaju i vodeće mesto, jer će svojim delima vratiti samopouzdanje naciji, prinoseći joj ogledalo kako bi videla svoj novi, obnovljeni lik.

Sam Hitler, kada je postao vođa najjače stranke, a potom i vrhovni vođa čitave zemlje, nije više javno govorio o svojim počecima u umetnosti, ali je dao nalog da se u tajnosti prikupe sva njegova dela koja su bila u privatnom posedu i da se smeste u arhiv NSDAP-a, za šta je čak odredio i posebnog poverenika. Ova operacija trajala je od 1935. do 1939. godine. Baldur fon

Širah je 1937. za Božić poklonio članovima Hitlerove omladine posebno izdanje sedam reprodukcija Hitlerovih akvarela, a u predgovoru je napisao kako je nemoguće zamisliti velikog Nemca koji nema umetničke sklonosti i kako je Hitler „prvi vođa i prvi umetnik našeg rajha.“⁵ Poredeći Hitlera sa umetnikom, Fon Širah je ukazao na novi pravac veličanja vrhovnog vođe: Hitler, budući onemogućen da stvori svoje veliko delo u umetnosti, dobiće priliku da oblikuje novo nemačko društvo i to će biti njegov magnum opus. Gebels je na više mesta pisao: „Državnik je takođe i umetnik. Za njega je narod ono što je kamen za skulptora. Vođa sa masama nema više nevolja nego što slikar ima sa bojama“; „Za nas su mase samo materijal bez oblika. Samo pod rukom umetnika od mase može nastati narod, a od naroda nacija.“⁶ Ilustrator nemačkog satiričnog nedeljnika *Kladderadatsch* prikazao je 1933. godine na karikaturi *Skulptor Nemačke* Hitlera u poseti jevrejskom umetniku. Ispred njega je glineni model skulpture koja predstavlja



NEDELJNIK KLADDERADATSCH (1933)

grupu ljudi u borbi. Izenada, Hitler udara svojom pesnicom model i oblikuje ga u grumen gline iz koje on stvara novi prizor: model nagog atleta sa stisnutim pesnicama. Karikatura je trebalo da prikaže kako je umetnik političar sposoban da zameni rastrzano društvo višeglasja, koje se neminovno pretvara u kofoniju (odnosno, demokratsko društvo Vajmarske republike), novom, jedinstvenom i skladnom organskom zajednicom, ali je iz prikaza bilo jasno i da umetnik političar to mora da učini nasiljem i uklanjanjem onoga što je uzrokovalo problem – u trećoj i četvrtoj slici više nema jevrejskog umetnika, nestao je zajedno sa svojim delom.⁷

Istovremeno, karikatura je verno predstavila i sudbinu umetnosti u Trećem rajhu: moderna će biti zamenjena „pravom nemačkom umetnošću“. Premda nije bilo dileme u vezi sa time šta će se dogoditi delima jevrejskih umetnika i onoj umetnosti koju su oni „inspirisali“ (u Tački 25 programa NSDAP-a jasno je stajalo da ta stranka zahteva „zakonsko sankcionisanje svih tendencija u umetnosti i književnosti koje mogu da dezintegrišu život naše nacije“⁸), u prvi mah činilo se da će jedna odabrana celina moderne – ekspresionizam – možda biti pošteđena. U vrhu nacističke hijerarhije bilo je političara koji su smatrali da je ovaj pokret u celosti nemački, ali bilo je i onih koji su ga proganjali, jer je predstavljao „kulturni boljševizam“. Neko vreme Hitler se nije izjašnjavao o pitanju „nove nemačke umetnosti“ i njenog mogućeg utemeljenja u ekspresionizmu, već je pribegao svom oprobanom i često korišćenom metodu – čekanju da se spor razreši „sam od sebe“ (prema svedočenju jednog od njegovih ađutanata, Hitler je smatrao da se „mnoge stvari dovedu u red same od sebe ako se čovek ne umeša“⁹). Njegovo ćutanje dovelo je do situacije u kojoj su dvojica vodećih nacista odlučila da – u sistemu koji je počivao na harizmatskom vođstvu – rade ka ostvarenju onoga što su videli kao Hitlerovu viziju za nemačku umetnost. U nacističkom društvu, ovaj stepen samonicijative nije bio ništa neuobičajeno, čak je bio i preporučivan svim članovima zajednice: „Svako ko ima



PROPAGANDNI
POSTER
(1934)

moć to da primeti zna da firer ne može uvek da diktira sve što namerava da realizuje pre ili kasnije. Naprotiv, sve do sada svi koji imaju mesto u novoj Nemačkoj činili su najbolje kada su, da tako kažemo, radili u firerovom pravcu. Vrlo često i u mnogim pitanjima bio je slučaj da su – prethodnih godina takođe – pojedinci jednostavno čekali naređenja i uputstva. Nažalost, to će se događati i u budućnosti; ali je zapravo dužnost svih da rade u firerovom pravcu, u onom smeru u kojem bi on to želeo. Svi koji učine greške dovoljno brzo će to shvatiti. Ali svako ko zaista radi u firerovom pravcu u svrhu postizanja njegovog cilja sigurno će sada i u budućnosti dobiti priznanje u vidu legalnog potvrđivanja svojih dela.“¹⁰ Ovim govorom je jedan nacistički zvaničnik pokušao da pomogne Nalcima da savesnije i kvalitetnije izvršavaju Hitlerove zamisli. Novi koncept – „raditi u firerovom pravcu“ – značio je da su svi bili pozvani da uče na onome što je Hitler već učinio i da i sami učestvuju u stvaranju novog društva bez jasnih uputstava, samo na osnovu svog (rasnog) osećanja, sledeći „smernice za akciju“ iskazane u Hitlerovoj viziji. No, problem je nastajao upravo na toj tački: „vizija“ nije bila nikakav zvanično formulisani čvrst stav koji se doticao svih otvorenih pitanja. Prema tome, „radeći u firerovom pravcu“ i sledeći „viziju“, moglo se stići na sasvim suprotne strane, zahvaljujući različitim tumačenjima istih

Hitlerovih poteza i reči. Pitanja koja su se odnosila na „novu nemačku umetnost“ su tako dovela do otvorenog sukoba u najvišim nacističkim krugovima – na jednoj strani bio je Alfred Rozenberg, pretendent na mesto zvaničnog ideologa stranke i pokreta, a na drugoj Jozef Gebels, sve moćniji i kod Hitlera sve omiljeniji šef stranačke propagande i potonji ministar.

Alfred Rozenberg bio je jedan od najbližih Hitlerovih saradnika, iako ga Hitler nikada nije primio u krug svojih najpoverljivijih ljudi. Predani antisemita, čitao je dela Hjustona Stjuarta Čemberlena već u šesnaestoj godini, a zatim se upoznao sa opusom Žozef-Artura Gobinoa. Pod uticajem ovog štiva, Rozenberg je i sam razvio svoju teoriju o Jevrejima „koji hoće svetu da ukradu dušu“ i koji predstavljaju bakterije bez kojih se ne može, ali kojima se ne sme prepustiti da zaraze sve zdrave organe jednog društva.¹¹ Prvi je Hitleru skrenuo pažnju na komunizam i objasnio ga kao jevrejsku zaveru, pa mu je tako pomogao da krene u borbu protiv „judeo-boljševizma“.¹² Kada je 1930. godine izdao svoje kapitalno delo *Mit 20. veka*, u kome je naglasak bio na „nordijskoj rasi“ kao na nepromenljivom i večnom entitetu, želeo je da bude konačno prihvaćen kao glavni ideolog nacizma. Ipak, to nije postao – iako je njegova knjiga do 1944. godine prodana u čak 1.100.000 primeraka, Hitler se o njoj nije javno izjašnjavao, ali je svojim saradnicima rekao kako je nikada nije čitavu pročitao, jer je bila „napisana tako da se teško razume“.¹³ Ideje ove knjige nisu imale nekog većeg uticaja na nacističku elitu, ali je u pitanjima umetnosti ona bila Rozenbergov *credo*.

Rozenberg je od 1929. godine bio na čelu Borbene lige za nemačku kulturu (*Kampfbund für deutsche Kultur*). U vreme kada je oformio Borbenu ligu, Rozenberg je bio urednik *Völkischer Beobachter*-a, stranačkog lista, i osoba koja je bila zadužena za pitanja kulture u NSDAP-u. Ligu je odvojio od stranke, jer je mislio da će na taj način privući više članova, budući da je 1928. godine NSDAP ostvario loš izborni rezultat i da je u društvu tada još uvek bilo nepopularno biti povezan sa jednom malom, marginalnom i antisemitskom strankom. Glavni ciljevi Lige bili su „/.../ ‘odbrana temeljnih vrednosti nemačkog bića’ od ‘kulturne dekadencije današnjice’ tako što će promovisati sve ‘autentično urođene izraze nemačkog kulturnog života’. Nadala se da će obrazovati Nemce o ‘vezama između rase, umetnosti i nauke’. Predstavljajući dela nemačkih umetnika koji su bili ‘učtunkani’ silama razgradnje [kulture].“¹⁴ Liga je svojim programom uspela da privuče konzervativne intelektualce, iako se nikada nije hvalila brojnošću svojih članova: na samom početku bilo ih je svega 300, da bi 1932. godine imala 2.100 članova, a godinu dana kasnije čak 38.000; novopridošli, mahom nakon dolaska NSDAP-a na vlast, nisu bili posmatrani kao pravi borci za čistu nemačku kulturu, već kao proračunati karijeristi, kojima je Liga trebalo da posluži kao legitimacija „pravovernosti“ u novom društvu.¹⁵ Aktivnosti Lige, koju je Rozenberg više voleo da posmatra kao skup samostalnih ogranaka u različitim gradovima, a ne kao centralizovanu organizaciju, u prvo vreme su se ograničavale na izdavanje biltena za koji je rukovodstvo organizacije preporučivalo članovima da ga kupuju u što većem broju i dele i onima koji su „pošteni, ali se još uvek drže po strani“. Nešto kasnije, počelo se sa organizovanjem predavanja, što je ostao najrasprostranjeniji vid aktivnosti Lige. Rozenberg je na svom prvom predavanju govorio o sve češćoj pojavi „senzualnosti u nemačkoj umetnosti“, definišući je kao primitivizam koji je sponzorisan od strane Amerikanaca i Francuza i koji će pretvoriti nemačku kulturu u „močvaru“.¹⁶ Određeni ogranci Lige bili su veoma aktivni: bonski ogranak je 1929. godine organizovao „izložbu dobre nemačke knjige“, na kojoj su u izložima knjižara bili izloženi nacionalistički naslovi; dizeldorfski ogranak je sa ogromnim entuzijazmom lobirao protiv podizanja spomenika Hajnrihu Hajneu, pesniku rođenom u tom gradu i, od najveće važnosti za aktiviste Lige, Jevreju.¹⁷

Borbena liga za nemačku kulturu pripadala je velikoj grupi „narodnih“ pokreta, odnosno pokreta koji su budućnost nemačke umetnosti videli u odbacivanju svih netradicionalnih i nemačkom duhu stranih stilova. Impresionizam, ekspresionizam i kubizam nisu imali ništa zajedničko sa njihovim shvatanjem zdravog nemačkog duha. Bili su „radikalni tradicionalisti“,¹⁸ a Rozenberg, kao njihov predvodnik, mislio je da je učesnik velike ideološke bitke. U svom *Mitu 20. veka* napisao je nekoliko rečenica koje se odnose na rasu, ali koje mnogo govore i o njegovom poimanju veze između apstraktnog i konkretnog i time objašnjavaju njegovo shvatanje umetnosti: „Sloboda duše je uvek oblik. Oblik je uvek plastično ograničen. Ova granica je uvek rasno uslovljena. Rasa je spoljni oblik određene duše“; priroda svakog mita je da se utelovi u određeni oblik, da postane određeni tip, vidljiva forma, a kako je rasa u nacizmu nosilac mita, to će i novonastali oblik biti suština rase.¹⁹ Upravo zato je i vizuelna umetnost morala biti odraz rasijalističkih ideja o arijevcu, o večnoj i ničim promenjenoj nordijskoj rasi. Nemci nisu smeli dopustiti, po Rozenbergovom mišljenju, da „negroidni likovi Noldea“ ili „poluidotske figure Barlaha“ pobede u borbi „kulturnog boljševizma“ protiv pravog duha nemačkog naroda. Pravi duh bio je *völkisch* i Rozenberg se svim silama borio da taj duh prevagne.

Prvi put kada je NSDAP dobila priliku da učestvuje u vlasti na bilo kom nivou, 1930. godine u tirinškoj vladi, postavila je Vilhelma Frika za ministra unutrašnjih poslova i kulture. Frik je na mesto „specijaliste za kulturu, umetnost i pozorište“ postavio Hansa Severusa Ciglera, vođu tirinškog ogranka Lige, a Cigler je svoj novostečeni autoritet odmah upotrebio kako bi iz muzeja i javnih prostora koji su bili pod njegovom nadležnošću proterao dela moderne umetnosti jer su bila izrađena „pod uticajem stranog rasnog duha“. Na čelo Državne akademije umetnosti u Vajmaru doveden je Paul Šulce Naumburg, koji je bio jedan od vodećih ljudi Lige. On je te iste 1930. godine naredio da se unište murali Oskara Šlemera koji su se nalazili na ulazu u radionice Bauhausa.²⁰ Ovim primerima su Rukovodstvo i članovi Lige jasno stavili do znanja svima koji su stvarali u maniru koji ne odgovara *völkisch* duhu šta će se dogoditi njihovim delima.

Ovakvom stavu Rozenberga i njegovog kruga bio je oštro suprotstavljen Jozef Gebels. Polako napredujući kroz partijsku hijerarhiju, postao je Hitlerov blizak saradnik i ostao to do kraja. Najozbiljniji zadatak koji mu je poveren bio je stvaranje Ministarstva za prosvetavanje naroda i propagandu, što nije bilo lako, jer je naišao na otvoreno protivljenje onih koji su mislili da se time ugrožava njihova pozicija unutar nacističke vlade, poput ministra za obrazovanje Bernharda Rusta. Sam termin „propaganda“ nije bio definisan, pa je nepoznanica bila i tačan delokrug rada novog ministarstva. Hitler je objasnio da će ministarstvo biti zaduženo za „centralizaciju kontrole svih aspekata umetničkog i intelektualnog života“, a Gebels je definisao propagandu kao „umetnost slušanja duše naroda“ i „umetnost obraćanja ljudima jezikom koji oni razumeju“. Zadatak ministarstva bio je da Nemce vrati pravom nemačkom duhu i istinski nemačkim vrednostima koje su se izgubile u vajmarskim godinama zahvaljujući razornom delovanju „judeo-boljševizma“, „marksizma“ i „kulturnog boljševizma“. Budući da je jedino Hitler poznavao neiskvareni nemački duh, on je definisao vrednosti kojima se trebalo vratiti. Kada je umetnost bila u pitanju, on se, još u delu *Mein Kampf*, izjasnio protiv kubizma i dadaizma, koji su za njega predstavljali oružje u rukama Jevreja, kao i deo boljševičke zavere da se uništi nemački narod; pisao je o Periklovom dobu koje je obeležio Partenon i o boljševičkoj sadašnjosti koju karakteriše „kubistička grimasa“.²¹ Nije pisao o ekspresionizmu i upravo je ta činjenica stvorila mogućnost da Gebels pokuša ovaj pokret da odbrani od Rozenbergovih napada i možda pronade način da se određena mera likovnog modernizma ipak sačuva u stvaranju nove kulture.

Gebelsova naklonjenost modernom likovnom izrazu danas se bez sumnje može dokazati. Kada je 1933. godine dao nalog Albertu Šperu da mu preuredi stan, Šper je odlučio da ga

ukrasi Noldeovim akvarelima. „Gebels i njegova supruga bili su oduševljeni“,²² sećao se Šper kasnije. Leo fon Kenig, impresionista i secesijski slikar, dobio je od Gebelsa nalog da naslika njegov portret, koji mu je stajao u kancelariji u ministarstvu. U istoj kancelariji držao je, po tvrdnji Hajnriha Hofmana, i jednu malu skulpturu Ernsta Barlaha.²³ Za rođendan je Edvardu Munku 1933. poslao telegram, u kome je napisao da Munkova umetnost „govori o najdubljoj ozbiljnosti života.“²⁴ Podržavao je udruženje *Der Norden* i časopis *Kunst der Nation*, koji su organizovali izložbe ekspresionističkih radova i pisali o njima. Bio je u Počasnom organizacionom komitetu izložbe futurističkog slikarstva 1934. godine. U svom ministarstvu okružio se mladim i obrazovanim ljudima (prosek godina zaposlenih u Ministarstvu za prosvetavanje naroda i propagandu bio je 38, 9; državni funkcioneri bili su u proseku deset godina stariji²⁵), koji su i sami bili pristalice moderne umetnosti, odnosno ekspresionizma. Kubizam i dadizam već su bili osuđeni od strane Hitlera, a impresionizam su i mladi ljudi iz Gebelsovog okruženja odbacivali na osnovu toga što su ga u nemačku umetnost „uveli Jevreji“. Impresionizam je za njih bio bleđ, površan stil, nije imao dušu i bio je, u osnovi, francuski pokret; sve što je francusko bilo je omraženo u nacističkim krugovima zbog događaja 1923. godine, kada je francuska vlada odlučila da okupira Rur jer je Vajmarska republika kasnila sa plaćanjem ratne odštete. Francuska vojska u svom sastavu imala je i kolonijalne trupe koje su bile sastavljene od pripadnika „inferiorne crne rase koju je beli čovek trebalo da ukroti“ (prema rasijalističkom pogledu na svet). Sada je ta crna rasa okupirala nemačku teritoriju i, kako su nacisti to videli, prisiljavala nemačke žene na seksualne odnose. Iz tih veza rađana su deca koja su prilično rano bila obeležena kao „rajnska kopilad“ i koja su, dolaskom nacista na vlast, prisilno sterilisana.²⁶ Dakle, Francuska je slanjem svojih trupa želela da uništi nemačku ekonomski i, još važnije, rasno; francuska umetnost imala je isti zadatak – da uništi duh nemačke rase. U trenutku u kome nije postojala saglasnost o ulozi moderne umetnosti u kulturi Trećeg rajha, znalo se da impresionizam nije umetnost koju će bilo ko moći da podrži; u oktobru 1933. godine Šarlota Vajdler, predstavnik Karnegi fondacije u Nemačkoj, piše: „Do danas vlada nije donela nikakvu odluku o umetnosti i sve je veoma teško. Nažalost, Hitler ne govori ništa konkretno o umetnosti. Sve možete shvatiti na jedan ili na drugi način. Drži duge govore, ali u njima ne kaže ništa... Pitala sam gospodina Vajdemana o situaciji u umetnosti. Rekao je da je jedini stav vlade: bez impresionističke umetnosti. To nije nemačka, već francuska umetnost. Bore se protiv toga i mrze svaki francuski uticaj, francuske umetnike, itd. /.../ Ne žele da imaju išta sa nemačkim umetnicima pod francuskim uticajem.“²⁷

Hans Vajdeman bio je Gebelsov saradnik u ministarstvu i prijatelj Frica Hiplera i Ota Andreasa Šrajbera, studentskih vođa iz Berlina, koji su pokušali da obeležavanjem impresionizma kao jevrejskog pokreta i odbacivanjem apstraktnog slikarstva kao destruktivne sile ukažu na ekspresionizam kao na umetnost kojom su se pravi Nemci oslobodili svakog impresionističkog (jevrejskog) uticaja. „Svojom verom u ozbiljnost i odlučnim odbacivanjem površinske umetnosti Barlah, Hekel, Nolde, Šmit-Rotluf, Mark i Rolfs povelili su potpuni rat protiv impresionizma“, govorio je Šrajber i dodavao da im je upravo zato bilo porican svaki značaj u „Jevrejskoj (Vajmarskoj) republici“, ali je u Trećem Rajhu trebalo da dobiju priznanje jer su obnavljali „pravi nemački duh“.²⁸ U junu 1933. godine, mlade studentske vođe su organizovale tribinu pod nazivom „Omladina se bori za nemačku umetnost“, i tada su jasno nastupili kao branioci ekspresionističkih umetnika; u zaključcima ovog skupa bilo je rečeno da „osnovna pretnja rađanju nove umetnosti leži u zatucanosti isključivanju vrednih nemačkih umetnika u ovom zajedničkom naporu [regenerisanja nacije i njene kulture] zbog razloga koji nisu u vezi sa njima ili njihovim radom; i, s druge strane, u davanju prednosti ljudima koji, iako takođe vredni, posmatraju akademiju vilhelminskog carstva kao nacionalnu umetnost.“²⁹ Poslednja primedba se

odnosila na Rozenberga i na umetnike u njegovoj Ligi koji su stvarali u stilu akademizma. Ni studenti, a ni Gebels koji je preko njihovih tribina plasirao svoje mišljenje u javnost, nisu mislili da je akademizam osnova na kojoj je trebalo graditi novu nemačku umetnost. Rozenberg je reagovao protiv zaključaka tribine u *Völkischer Beobachter*-u i naglasio da je Treći rajh već uspostavljen, a da se studentske vođe i dalje predstavljaju kao revolucionari u pitanjima umetnosti; Šrajbera je čak uporedio sa Otom Štraserom, čovekom koji se početkom tridesetih godina zalagao da u NSDAP-u prevagne socijalistički, a ne konzervativno-nacionalistički pravac, ali koji je zbog takvih svojih stavova vrlo brzo isključen iz stranke i oteran u izgnanstvo. Ovog sukoba sa Hitlerom svi su se još vrlo dobro sećali. Naravno, svima je dozvoljeno da iznesu svoje mišljenje, ali postoje granice koje se ne smeju preći – za Rozenberga te granice su bile proglašavanje Noldea i Barlaha duhovnim vođama nove umetnosti Trećeg rajha. Napadajući studente, Rozenberg je znao da napada i Gebelsa, ali se nadao da će Hitler konačno reagovati i okončati spor u korist Lige, kojoj će poveriti pravo da usmerava umetnost.

Hitlerova reakcija tom prilikom je izostala. Nije je bilo ni nakon izložbe koju je organizovao Rozenbergov pomoćnik Hans Adolf Bihler u Karlsruheu, na kojoj se mogla videti nemačka umetnost od 1918. do 1933. godine; izložba je nazvana *Državna umetnost 1918-1933*. kako bi odmah bilo jasno da su izložena dela bila rezultat naklonjenosti Vajmarske republike onima koji su uništavali rasno tkivo nemačkog naroda. Bila je to prva u nizu „izložbi sramote“ koje su u ovim godinama još nosile pečat lične, a ne državne inicijative, ali na kojima se insistiralo na predstavljanju moderne umetnosti u negativnom svetlu. Na ovoj Bihlerovoj izložbi našla su se dela Maksa Libermana, Munka i određenih članova grupe *Most*. Da bi se podvukao razorni potencijal izložene umetnosti, organizator je zabranio ulaz na izložbu mlađima od osamnaest godina, kako ne bi bili izloženi strahotama „kulturnog boljševizma“. ³⁰ Istovremeno sa ovom izložbom, u galeriji Ferdinanda Milera u Berlinu krajem jula 1933. godine, bila je otvorena izložba *Trideset nemačkih umetnika*, pod pokroviteljstvom Nacionalsocijalističke nemačke studentske alijanse, a glavni organizatori bili su Šrajber i Hipler, tada na čelu te organizacije. Dela Noldea, Hekela, Šmit-Rotlufa, Barlaha i drugih bila su izložena samo tri dana pre nego što je ministar unutrašnjih poslova Frik izdao naređenje da se izložba zatvori, na inicijativu Alfreda Rozenberga. Otvorena je ponovo nedelju dana kasnije, ali bez pokroviteljstva Studentske alijanse i bez Noldeovih i Barlahovih dela. Šrajber i Hipler bili su isključeni iz organizacije koju su do juče vodili i Rozenberg se činilo da će uskoro dobiti rat protiv Gebelsa. ³¹

Kada je Hitler u jesen 1933. potpisao ukaz kojim je osnovana Komora za kulturu Trećeg rajha, Gebels je postao njen predsednik. Naglašavao je da neće ograničavati umetničke slobode i da umetnost neće biti uslovljena politikom stranke koja vrši vlast; da bi dokazao svoje reči, pokušao je da na mesto predsednika Komore za književnost dovede modernistu Štefana Georgera, na mesto predsednika Komore za film naprednog reditelja Frica Langa, ali kada je Hans Vajdeman za predsednika Komore za vizuelne umetnosti predložio Noldea, po izričitom Hitlerovom naređenju morao je da bude otpušten. ³² Gebels je tada za predsednika Komore za vizuelne umetnosti postavio Rozenbergovog saradnika Eugena Heniga, u pokušaju da učini mali ustupak Ligi, ali ne i da joj potpuno preda upravljanje pitanjima umetnosti – Henig, profesor istorije arhitekture u Minhenu, važio je za popustljivog čoveka i Gebels je znao da će moći da mu sugeriše određene bitne poteze. Ipak, bilo mu je važno da pokaže da je, kao čovek na čelu dve najvažnije državne institucije koje se bave pitanjima kulture, sposoban da predloži primirje svima onima koji su bili zagovornici *völkisch* umetnosti. Verovao je da je njegov stav o umetnosti prihvaćen i da je porazio Rozenberga, a kako su se iz vrha stranke često čuli pozivi na pomirenje njenih različitih frakcija, Gebels je odlučio da pokuša da se približi Ligi i njenim stavovima. No, još uvek nije bio spreman da liši zagovornike modernizma svoje pomoći i podrške.

Sledeće godine, Hitler je imenovao Rozenberga za „Komesara za nadzor čitavog duhovnog i filozofskog obrazovanja Nationalsocijalističke stranke i njenih pridruženih organizacija“, kako mu je glasila zvanična titula. Potreba za stvaranjem jedne nove organizacije koja treba da vrši kontrolu nad celokupnim duhovnim životom članova stranke bila je, čini se, velika – samo za prva četiri meseca 1933. godine, u NSDAP se učlanilo oko 1.600.000 ljudi;³³ Rozenberg je sada imao pravo da oformi svoju kancelariju u kojoj je radilo nekoliko stotina činovnika i procenjivalo koji se stavovi članova stranke razlikuju od zvaničnih. U samoj njegovoj tituli nije bilo jasno definisano odnosi li se novo postavljenje i na pitanja umetnosti, ali je Rozenberg verovao da ima ingerencije i nad tim delom „duhovnog i filozofskog obrazovanja“. U vezi sa formiranjem nove organizacije Gebels uopšte nije bio pitan. Hitlerova namera je bila da moćnog ministra za propagandu i predsednika Komore za kulturu podseti da on ima poslednju reč u svemu, pa tako i u umetnosti. Njegova taktika bila je da udvoji određena zaduženja u okviru Trećeg rajha i da tako za sebe zadrži poziciju arbitra u svim pitanjima, a da istovremeno njegovi saradnici shvate da zavise isključivo od njega. Ni Gebelsova liberalna politika prema umetnosti nije bila Hitleru po volji i na ovaj način mu je trebalo na to skrenuti pažnju.

Rozenberg je ubrzo odlučio da treba da se oslobodi svoje Borbene lige za nemačku kulturu, kako bi što prilježnije mogao da obavlja odgovornu novu dužnost. Ligu je pripojio jednom pozorišnom udruženju pod kontrolom Roberta Leja, koji je bio na čelu Nemačkog radničkog fronta. Novo udruženje, Nationalsocijalistička kulturna zajednica, trebalo je da bude organizacija koja bi mogla da parira Gebelsovoj Komori za kulturu. Rozenbergovi saradnici nastavili su da napadaju ministra za propagandu; Robert Šolc pisao je u *Völkischer Beobachter*-u da je futurističko slikarstvo „dekadentno, sektaško i besmisleno“, a dobro se znalo da je Gebels bio u Počasnom organizacionom komitetu futurističke izložbe.³⁴ Kada je sukob Rozenberga i Gebelsa počeo da se prenosi i na druge istaknute članove rukovodstva Trećeg rajha (Gebels je obezbedio podršku Fon Širaha za svoje saradnike iz studentskih organizacija koji su bili zagovornici ekspresionizma, a Rozenberg je pokušao da ubedi Hajnriha Himlera, vođu SS jedinica, da zapleni čitav tiraž časopisa *Kunst der Nation*, čiji je pokrovitelj bio Gebels), Hitler je odlučio da reaguje. Nije sebi želeo da dopusti još jednu situaciju u kojoj je njegov autoritet mogao biti doveden u pitanje, kao što je bio sukob sa Ernstom Remom, koji je morao da razreši na najbrutalniji način da ne bi doživeo deljenje svoje stranke.³⁵ U septembru 1934. godine, održao je u Nirnbergu govor u kome je osudio one koji podržavaju kubizam, futurizam i dadaizam, ali i one koji žele da se vrate u prošlost.³⁶ Nesumnjivo, bila je to opomena i za Rozenberga i za Gebelsa. Suočen sa ovakvim firerovim stavom i sa brojnim Rozenbergovim napadima na Komoru za kulturu, Gebels je počeo da menja svoj pokroviteljski odnos prema ekspresionizmu, jer nije moglo biti neslaganja sa Hitlerom oko osnovnih pitanja, ma koliko visoko u hijerarhiji Trećeg Rajha neko bio. Odluka da se u izboru između svojih promodernističkih stavova i svoje pozicije unutar državnih institucija i kulturne birokratije opredeli za ovo poslednje, bio je izbor čoveka koji je Noldeove akvarele iz svog tek preuređenog stana odstranio istog trenutka kada ih je Hitler video i nepovoljno prokomentarisao. Njegove jedine dve konstante u mišljenju i delanju bile su antisemitizam i odanost Hitleru.³⁷ Pošto je odlučio da svoje stavove po pitanju umetnosti „koordiniše“ sa Hitlerovim, Gebels je zaključio da treba da se obračuna sa Rozenbergom i da smanji njegov uticaj na formiranje kulturne politike. Zahvaljujući svojim dobrim odnosima sa Hitlerom, osujetio je Rozenbergov plan za formiranje Senata za kulturu Trećeg rajha, tačnije oteo mu je predsedavanje istim, i tako pokazao ko će ubuduće biti na čelu kulturne birokratije. Gebels je u narednim godinama postao prvi čovek na braniku „nove nemačke umetnosti“ koja je imala jasan program: pomoći stvaranje novog nemačkog čoveka. *Nazi Kunst* trebalo je da posluži „istini, a ne real-

nosti³⁸ i da pruži nedvosmisleno zdravu sliku budućeg tela nacije i arijevskeg tela. Uverenje moćnog predsednika Komore za kulturu Trećeg rajha da „umetnik sprovodi umetnost, ne stvara je“³⁹ bilo je ključno za dalje usmeravanje tokova umetnosti i njeno „čišćenje“ od „stranih elemenata“, a oba ta zadatka izvršio je Gebels sa svojim pomoćnicima, među kojima nije bilo mesta za Rozenberga.

Dobar deo Hitlerovog autoriteta počivao je na harizmatičkoj slici vođe, na njegovoj ubedljivosti da privuče mase da se poistovete sa svetonazorom u koji je on verovao. Iako je uspeo da formira vladu početkom 1933. godine, njegova stranka ni na jednim izborima nije dobila većinsku podršku glasačkog tela. Ipak, novi vođa tražio je od naroda „samo četiri godine“ da potpuno preobrazi Nemačku i da je pretvori u rasno čistu zemlju. Insistirao je na činjenici da to ne može da učini sam: trebalo je da svako u svom domenu sledi njegovu „viziju“ i pokuša da „radi u firerovom pravcu“. Lekari, učitelji, administrativni radnici, najviši zvaničnici novog režima – svi su bili pozvani da delaju u pravcu ostvarenja „vizije“. No, „vizija“ je bila tek bleđa i daleka predstava o neophodnosti obnove pravog „nemstva“, podržana konkretnim primerima surovih rasističkih ispada, ali ona nije mogla da obuhvati sve zamislive situacije u kojima se našao onaj koji je odlučio da „radi u firerovom pravcu“. Novo društvo čiji su se obrisi tek pomaljali bilo je još uvek nesigurno u pogledu dopuštenih i nedozvoljenih ideja o ključnim činionicima tek nastajuće socijalne realnosti. Stoga ne čudi što se događalo da oni koji pokušaju da „rade u firerovom pravcu“ stignu do različitih i nespojivih stavova. Rozenberg sa svojim zilotskim pozivom da se obnovi slavna prošlost umetnosti tevtonskih vitezova i Gebels koji je namerno previđao iskrivljenja ekspresionističke slike u prikazivanju čoveka jer je verovao da je ovaj pokret izašao iz nemačke duše kao odgovor na „jevrejski impresionizam“ – samo su pokušali da „rade u firerovom pravcu“. Sistem koji im je omogućio da jedno vreme bauljaju u magli, tražeći odgovor na zahtev za proizvodnjom „prave nemačke umetnosti“, isti je onaj koji ih je na kraju prisilio da odustanu od svojih stavova i „koordinišu“ svoje mišljenje i ponašanje sa firerovim.

Napomene:

¹ Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford 2004, 36.

² Isto, 29.

³ O. K. Werckmeister, „Hitler the Artist“, *Critical Inquiry*, Vol. 23, No. 2 (1997), 277.

⁴ Eric Michaud, n.d., 31-33.

⁵ O. K. Werckmeister, n.d., 275.

⁶ Eric Michaud, n.d., 1.

⁷ Up.: O. K. Werckmeister, n.d., 270-272; Eric Michaud, n.d., 5-13.

⁸ Richard J. Evans, *The Coming of the Third Reich*, 413.

⁹ Ian Kershaw, „Working Towards the Führer: Reflections on the Nature of the Hitler Dictatorship“, *Contemporary European History*, Vol. 2, No. 2 (1993), 105.

¹⁰ Isto, 116.

¹¹ V.: George L. Mosse, *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*, Madison 2003, 75-78.

¹² V.: Richard J. Evans, n.d., 178.

¹³ Aleksandar Molnar, *Obračun Alfreda Rozenberga sa hrišćanstvom*, Filozofija i društvo 1/2006, 19.

¹⁴ Alan E. Steinweis, „Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy“, u: Jonathan Huener, Francis R. Nicosia (pr.), *The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, New York 2007, 20.

¹⁵ Richard J. Evans, *The Third Reich in Power*, 137.

¹⁶ Alan E. Steinweis, „Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund für deutsche Kultur“, *Central European History*, Vol. 24, No. 4 (1991), 409.

¹⁷ Isto, 410.

¹⁸ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics: The Nazi Elite's Quest for the Political and Material Control of Art*, Cambridge 1990, 23.

¹⁹ Up.: Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, „The Nazi Myth“, *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 2 (1990), 306.

²⁰ Alan E. Steinweis, „Weimar Culture“, 414; Christine Fischer-Defoy, Paul Crossley, „Artists and Art Institutions in Germany 1933-1945“, *Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 2 (1986), 19.

²¹ O. K. Werckmeister, n.d., 281.

²² Albert Šper, Sjećanja iz Trećeg Rajha, Rijeka 1980, 32.

²³ Jonathan Petropoulos, n.d., 21.

²⁴ Isto, 36.

²⁵ Isto, 17.

²⁶ Richard J. Evans, *The Third Reich in Power*, 527-529.

²⁷ “Letters from Germany 1933-1938”, *Archives of American Art Journal*, Vol. 25, No. 1/2 (1985), 15-16.

²⁸ Peter Paret, *An Artist against the Third Reich: Ernst Barlach 1933-1938*, Cambridge 2003, 65.

²⁹ Isto, 66.

³⁰ Jonathan Petropoulos, n.d., 30.

³¹ Peter Paret, n.d., 68-69; “Letters from Germany 1933-1938”, 15.

³² Up.: Jonathan Petropoulos, n.d., 34; Peter Paret, n.d., 71.

³³ Jonathan Petropoulos, n.d., 41.

³⁴ Isto, 56.

³⁵ V.: Richard J. Evans, *The Third Reich in Power*, 20-41.

³⁶ Jonathan Petropoulos, n.d., 57-58.

³⁷ Isto, 64.

³⁸ Eric Michaud, n.d., 95.

³⁹ Isto, 133.

TOWARDS THE „VISION“: ROSENBERG, GÖBBELS AND „THE TRUE GERMAN ART“

Summary:

During the first years of trying to establish the Third Reich, more than one important question emerged about the shape and ideas of the new society, but one of the most important was the problem of „the new German art“. Hitler, who himself wanted to become an artist, was convinced that art could bring about the formation of a completely different, stronger and more Arian society that would then be truly liberated from the Jewish influences. Art was absolutely paramount for achieving this new image of the German people, so it needed to be „cleansed“ from all the remnants of impressionism, cubism and dada – this was Hitler’s specific demand – but the situation remained a rather uncertain one about expressionism. According to some, as Alfred Rosenberg, it was a movement that had nothing to do with the true German spirit, since it was depicting „negroid characters“ or „half-idiotic figures“, all of which could lead to weakening the nation’s potential for self-renewal. Göbbels, on the other hand, wanted to impose expressionism as the basis for shaping „the new German art“, since he saw it as an effort of primarily German artists. The two opposing sides taken by Rosenberg and Göbbels had nothing in common: while Rosenberg, as the founder and president of the *Kampfbund für deutsche Kultur*, was advocating for an art that would be built upon the foundations of earlier times when German peasants were cropping German soil and when they lived in close-knit communities that didn’t have to fear foreign invasions on their culture – he vociferously pleaded for an art that would be truly *völkisch*. Göbbels’ actions, however, testified his inclination towards expressionism: in his office he held a small statue by Ernst Barlach, he was the sponsor of the *Kunst der Nation* magazine that published the works of the expressionists, he even stood by his protégés in the student union when they organized an exhibition that presented expressionists.

But the Third Reich was an unfinished society without clear boundaries as to what should be acceptable in the making of this „new German man“. Everyone was called to „work towards the führer“ and meet his expectations in every field of life, just simply by following the „vision“ that he had for the German society. The „vision“ was by no means a straightforward set of „values“ or a law that had to be abided – it was that blunt „feeling“ that one should do something for the „race“ without waiting to hear the order directly from Hitler. Rosenberg and Göbbels didn’t wait for that order to come: both men decided to take their own path in the search for the basis of new „true German art“ and those paths were as different as they could be. Finally, Hitler decided to put an end to his subordinate’s quarrels and proclaimed that there would be no backward looking art, but there was no room for an „expressionist grimace“. Göbbels understood this all too well and quickly turned his ways to denigrating and actively purging all the expressionist artworks from the museums, finally burning them (and all sorts of other „degenerate art“ products) and thus erasing them from the memory of the German people. But at the end, all that mattered to Göbbels was the fact that he did this, not Rosenberg, and that he secured his place close to Hitler. If the price of that was changing his opinion – than that was the price he gladly payed, because it was an issue over which he couldn’t confront with Hitler, since he was the leader whose „vision“ had to be followed.

Key words: Alfred Rosenberg, Joseph Göbbels, Third Reich, „the new German art“

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 316.72:316.75(497.1)"1945/1980" ; 321.728/.74:929 Тито
323.2(497.1)"1945/1980"
ID BROJ: 184331788

Nikola Samardžić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

TITOV REŽIM I JUGOSLOVENSKA KULTURA: REPRESIJA, KONSOLIDACIJA I KOLABORACIJA

Apstrakt:

Koegzistencija građanske kulture i komunističkog režima nastala je u procesima represije, uzajamnog prilagođavanja i smirivanja odnosa. Ti su procesi bili složeni, i obično se odvijali izvan neposrednih uvida javnosti. Zato nije uvek moguće dopreti do svih njihovih važnih pojedinosti. Nisu se precizno smenjivali: režim je do kraja zadržao svoja osnovna totalitarna i autoritarna svojstva. Prva posleratna generacija u jugoslovenskoj kulturi konsolidovala se tokom prve decenije nove vlasti, kad su postavljene granice uzajamne tolerancije. Granice su se potom proširivale, ili sužavale, u skladu s kretanjem klatna koje je jugoslovenski režim približavalo Istoku ili Zapadu. Politička represija se vremenom povlačila, a tolerancija bila izraženija u razdobljima ekonomskog razvoja i popuštanja političkih napetosti. Sa svim svojim specifičnim ograničenjima, liberalizacija politike i ekonomije bila je blagotvorna. Važan činilac relativnih sloboda i podnošljive političke i ideološke klime bila je vremenom sve univerzalnija prihvatljivost jugoslovenskog režima. Jugoslovenska kultura razvijala se u snažnom kontrastu sa siromašnim, ruralnim, neobrazovanim društvom. Bila je i u nekoj vrsti kontrasta u odnosu na samu Titovu ličnost. On je jedva govorio, nejasno, njegov intelekt, van domena manipulativnih moći, bio veoma sveden. Prezirao je intelektualce, bio je okružen banalnim glamurom i kičom, avangarda mu je bila nerazumljiva, daleka od njegovog neo-faraonskog klasicizma, ali i bezopasna za porijek koji se oslanjao na široku osnovicu proletarizovanih seljaka i radnika, i nedovoljno urbanizovanih „polutana“, razmeštenih o periferijama gradova. Nije prikrivao lično neprijateljstvo prema svakom individualizmu, privatnoj inicijativi ili pojedinačnoj slobodi. Otkrivao je neobično dvojstvo političke virtuoznosti i intelektualne insuficijencije. Svoje žongliranje između Istoka i Zapada, s gotovo podsmešljivim osloncem na Treći svet, politiku koja je tokom sedamdesetih postajala anahronična, počeo je prenositi u unutrašnje odnose, okrećući nacionaliste jedne protiv drugih, i kad toga, verovatno, nije bio dovoljno svestan. Kreator politike bratstva i jedinstva, najviše je, od pojedinaca i institucija, učinio na stvaranju uslova da se taj sistem vrednosti, inače sveden na fraze i rituale, obesmisli i jednom zauvek propadne.

Ključne reči: Titov režim, jugoslovenska kultura, komunistička represija, nacionalizam, jugoslovenska ideja

Ovaj rad nastao je u okviru projekta „Modernizacija Zapadnog Balkana“
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177009).

Koegzistencija građanske kulture i komunističkog režima nastala je u procesima represije, uzajamnog prilagođavanja i smirivanja odnosa. Ti su procesi bili složeni, i obično se odvijali izvan neposrednih uvida javnosti. Zato nije uvek moguće dopreti do svih njihovih važnih pojedinosti. Nisu se precizno smenjivali: režim je do kraja zadržao svoja osnovna totalitarna i autoritarna svojstva. Koegzistencija komunističkog režima i građanske kulture u Jugoslaviji bila je sasvim specifična pojava. Jugoslovenski i srpski komunisti došli su na vlast zahvaljujući otporu okupaciji, i pobjedi u građanskom ratu nad monarhistima i kvislinzima. Važno je bilo opredeljenje zapadnih saveznika. Sovjetska vojska se nije zadržavala u Jugoslaviji. Novi režim je u Srbiji, koja je pretvorena u vojno-policijski logor a u Beogradu ustanovljena nova administracija, dodatno učvršćen precizno usmerenom represijom i drastičnom promenom etničke i socijalne strukture.

Nova srpska kultura potekla je i iz potrebe izgradnje novog, lojalnog građanskog društva, ali se pre svega generisala iz redova nomenklature i njene klijentele. Vremenom je komunistička vlast imala sve manje razloga da se obračunava s građanskom reakcijom. Politička i kulturna dinamika u tom smislu prestrojila se u domen čistki. Vlast se usredsređivala na sopstvene otpadnike, disidente. Pripadnici režima, naročito oni na vrhu, brzo su prihvatili formalne građanske vrednosti i težili da i oni pripadnu građanskoj klasi.

Prva posleratna generacija u jugoslovenskoj kulturi konsolidovala se tokom prve decenije nove vlasti. U tom periodu, postavljene su granice uzajamne tolerancije. Granice su se potom proširivale, ili sužavale, u skladu s kretanjem klatna koje je jugoslovenski režim približavalo Istoku ili Zapadu. Politička represija se vremenom povlačila, a tolerancija bila izraženija u razdobljima ekonomskog razvoja i popuštanja političkih napetosti. Sa svim svojim specifičnim ograničenjima, liberalizacija politike i ekonomije bila je blagotvorna. Podsticala je talente i uticala na veću produkciju i promociju autentičnih sadržaja umenosti, književnosti i nauke. Važan činitelj relativnih sloboda i podnošljive političke i ideološke klime bila je vremenom sve univerzalnija prihvatljivost jugoslovenskog režima. Ali je bilo moguće da se prozapadno i prosovjetski orijentisani Jugosloveni smatraju izdanim, ili od Zapada, ili od Sovjetskog Saveza.

Popularnost režima dostigla je vrhunac prilikom sahrane predsednika Josipa Broza Tita. Odali su mu poštu predstavnici 122 država, uključujući impresivan niz svetskih lidera. Bila je to i poslednja moćna međunarodna podrška jugoslovenskom jedinstvu. Kako se smirivao Hladni rat, Jugoslavija je gubila na značaju. Globalni uspeh liberalnih reformi najavljivao je skoriji kraj komunizma, koji je, od idealističke utopije do sive, nekad i nasilne svakodnevice, zapao u fazu odumiranja. Umesto tržišnih reformi, koje su, u prvoj polovini osamdesetih proizvele socijalno nezadovoljstvo, i političke liberalizacije, u Jugoslaviji se postavljalo nacionalno pitanje. Oko tog pitanja okupila se upravo prva posleratna generacija nove srpske kulture.

Titova sahrana bila je, verovatno, poslednja prilika kad je Jugoslavija stvarno postojala, u neraskidivom jedinstvu i bezuslovno priznata. Godinama unazad osećala se strepnja da će, Titovim odlaskom, nastupiti neizvesna epoha obračuna. Tokom Hladnog rata Tito je tvrdio da je jednom zauvek zatvorio svako nacionalno pitanje. Pošto se Jugoslavija raspala nakon njegove smrti, taj proces se rado poistovećivao s Titovim odlaskom. Takvi uvidi su pojednostavljivali jugoslovensku stvarnost. Nacionalni odnosi, stvarni ili mitologizirani, nisu bili jedini okvir nacionalnih sukoba. Bilo je utisaka da se Jugoslavija kida i po unutrašnjim šavovima hladnoratovske paradigme sukoba civilizacija.¹

Pobeda komunista u Jugoslaviji bila je ishod njihove borbe na nekoliko frontova - i protiv okupatora, i protiv kvislinga, i protiv ostataka kraljevske jugoslovenske vojske. Njihovom uspehu doprinela je podrška zapadnih saveznika. Tokom 1943. godine, SAD i Britanija napustile su Mihailovića kao pasivnog i upletenog u nacionalne obračune, i podržale komunističke partizane, aktivnije u napadima na nemačke jedinice. Kapitulacija Italije učinila je odnose u Jugoslaviji jasnijim. O ishodu rata i karakteru režima presudio je prolazak sovjetske Crvene armije, koja je 1944. učestvovala u oslobađanju istočnog dela Jugoslavije. Saveznička konferencija u Jalti na Krimu, u februaru 1945, načelno je podelila Jugoslaviju na istočnu i zapadnu interesnu sferu. Da li je ta strateška podela zapravo nadživela drugu Jugoslaviju?



JOSIP BROZ TITO U
POSETI KAIRU (1956)
©Muzej istorije Jugoslavije

Pokret komunističkih partizana počeo je narastati tek pošto je ishod rata postao sasvim izvestan. Bilo je očigledno i to da je srpsko društvo bilo indiferentno u još jednom svetskom ratu koji se vodio između velikih, stranih sila. Dok je učešće u komunističkom, revolucionarnom pokretu u zapadnim jugoslovenskim provincijama bilo, više od svake konkretne ideologije, poriv za samoodržanjem pred ustaškim genocidom, socijalni bunt ili opredeljenje u građanskom ratu koji je cepao Crnu Goru. Indiferentnost se, izuzev pojedinačnih slučajeva herojske solidarnosti, odnosila se i na sudbinu nacionalnih manjina. Malo srpsko seljačko i palanačko društvo u celini se nije moglo poistovetiti s visokim ciljevima antifašizma, ali ni nacizma ili fašizma. U istočnoj Evropi je desni totalitarizam zamenjen levim, i takve okolnosti su, takođe dugoročno, doprinele uverenjima da su mnoge žrtve bile uzaludne.

Komunistički režim oslanjao se i na tradiciju militarizma, koji je bio važna komponenta srpske politike i kulture 20. veka. Političko nasilje vojske i tajnih organizacija, sukobi vojnih i civilnih vlasti počeli su, u Srbiji, Majskim prevratom 1903. Vojska je bila činilac političkog i društvenog poretka. Srbija je okupirana u dva svetska rata. Nova vlast učvrstila se zahvaljujući vojnoj diktaturi. Militarizovan je javni diskurs. Socrealizam u umetnosti, arhitekturi i književnosti imao je i militaristički karakter. Militarizacija je dodatno naglasila opšti nizak stepen političke kulture. Na površinu su isplivali dugo pitiskivani siromaštvo i nepismenost. Građanski rat i revolucija zaustavili su tokove predratne demokratizacije, pošto su se, u predratnim godinama, bez obzira na klimu političkog nasilja, ekstremnih organizacija i jačanja klerikalizma, pokrenuli

važni procesi poput rešavanja hrvatskog nacionalnog pitanja ili ekonomskog oporavka. Politička represija koju su nametnuli novi oslobodioci odigravala se i u kontinuitetu boljševizacije Komunističke partije.

Posleratne prilike u Srbiji bile su naročito zaoštrene zbog izuzetno velikog broja žrtava u unutrašnjim političkim obračunima, koje su bile gotovo ravne žrtvama nemačke agresije i okupacije. Militarizacija je doprinela odmazdama nad političkim protivnicima, neistomišljenicima, klasnim neprijateljima, Nemcima i Mađarima. Društvene osnove militarizacije, kao i sovjetizacije i kolektivizacije, bile su velike migracije, dolazak siromašnog ruralnog stanovništva, industrijalizacija bez obzora na tržišne uslove, stihijsko masovno opismenjavanje. Sovjetizacija je bila brza, nagla i korenita. Socijalna osnovica komunizma omogućila je dugo trajanje militarizma, koji se iz šuma preselio u gradove i institucije. Nasilni masovni politički obračuni završili su, 1948. godine, na samim komunistima.²

Komunizmu je u Srbiji bio suprotstavljen agrarni radikalizam, tradicionalan i sitno-sopstvenički. Građanske političke snage bile su gotovo beznačajne. Lišene dublje socijalne osnovice, nisu bile objektivna opasnost za poredak. Građanska opozicija uništena je već na izborima 11. novembra 1945. U atmosferi političkog linča učestvovali su i neki od važnih intelektualaca i umetnika epohe koja je nastupila. Socijalni egalitarizam i uranilovka uspostavljeni su nacionalizacijom, konfiskacijom i kolektivizacijom. Socijalistička modernizacija je zaostalu agrarnu strukturu isprva preobrazila u anomično, neproduktivno proletersko društvo.

Novе pogodnosti progonima i antikomunista i komunista omogućio je početak Hladnog rata. Sukobljenim stranama u globalnom odmeravanju snaga prioritet je bio položaj Jugoslavije u međunarodnim odnosima, a ne stanje demokratije i ljudskih prava. Nakon sloma građanske opozicije usledio je obračun nomenklature sa samom sobom.

Jugoslaviji je do početka pedesetih nametnut sovjetski model društva. Agitprop kultura bila je odgovor na potrebu objašnjenja i opravdanja fizičkih likvidacija političkih protivnika, vremenom i odluka koje su drastično menjale društvenu i imovinsku strukturu.³ Ukinut je parlamentarizam i eliminisana privatna svojina. Izgrađena je čitava društvena struktura kao podrška represiji, jednopartijskoj državi i sovjetskom društvu: vojska, policija, tajne službe, pravosuđe, Narodni front, AFŽ, omladina, sindikati, strukovna udruženja. Odeljenja za zaštitu naroda činili su provereni pojedinci koji su stekli obuku u NKVD-u. U Srbiji su razuđenost i intenzitet represije bili izuzetni: vansudske likvidacije, smrtne kazne, dugogodišnje zatvorske kazne. Represiji u Srbiji naročito je doprinela instrumentalizacija pridošlica iz zapadnih provincija Jugoslavije. Tito, Kardelj i Ranković pominjali su termin 'čišćenje' za likvidacije. Procene „čišćenja“ za Jugoslaviju su u nepreciznom rasponu između 10.000 i 200.000, ali su poruke represije bile veoma jasne. Gotovo 30% svih ratnih žrtava u Srbiji palo je posle oktobra 1944. Vojni sudovi izrekli su 5.484 smrtne kazne, od toga 4.864 civilima samo u 1945.

Apsolutna vlast i kontrola Komunističke partije utvrđene su 1946. godine, uspostavljanjem federalne bezbednosne službe (UDB-a, kao naslednica OZN-a), koja je bila pod stalnom komandom Aleksandra Rankovića, koji je vodio i kadrovsku politiku u partiji. Partija je delovala i tajno. Imena članova i većine lidera nisu objavljivani do 1948. Narodni front bio je jedan od instrumenata kontrole, i postao delotvornija klasna odskočnica od predratne kraljevske birokratije. Radno mesto je bilo uporište političke mobilizacije. Svi zaposleni u javnom sektoru uključivali su se u Partiju. Slale su se jasne poruke političkim liderima tradicionalnog društva. Uvođenje partijske diktature trajno je poremetilo odnose jugoslovenskih nacionalnih zajednica. Partija je bila indiferentna prema etničkom poreklu onih s kojima se obračunavala, ali se u svakoj od nacija decenijama razvijalo uverenje da je upravo ona kolektivna žrtva režima.

Jedno od važnih pitanja druge Jugoslavije bilo je nasleđe „srpske“ hegemonije. Srpsko društvo se transformisalo doseljavanjem Srba i Crnogoraca iz zapadnih jugoslovenskih provincija, koji su, kao aktivni pripadnici vojske i policije, preuzimali važne poluge vlasti. Na kraju rata Srbija nije imala svoju partijsku organizaciju. Osnivanje ogranaka u Sloveniji i Hrvatskoj 1937. bio je odgovor na tadašnje okolnosti, kao i stvaranje posebne makedonske organizacije 1943. KP Srbije osnovana je tek početkom maja 1945, ali je odmah postala najmoćnija u federaciji. To nije bio jednostavan odraz demografskih činjenica. Beograd je ponovo bio jugoslovenska prestonica, pošto je odbačen predlog Milovana Đilasa da sedište vlade bude u Sarajevu. To je uvelo hiljade Srba i Crnogoraca u federalnu birokratiju. Politička i društvena promocija postala je manje dostupna ostalim nacijama. Srbi nisu bili dobrodošli u albanskim zajednicama na Kosovu, bez obzira koju uniformu nosili. Tito i Mihailović bili su jednako neuspešni u regrutaciji Albanaca.

Priliv srpskih izbeglica u Srbiju tokom rata, iz Hrvatske, Bosne i s Kosova, doprineo je promeni etničke strukture. Holokaust, potom i proterivanje banatskih Nemaca, takođe su doprneli novoj nacionalnoj homogenizaciji. Ratni nacistički i kvislinški antisemitizam nastavio je da postoji u smislu odricanja jugoslovenskim Jevrejima, kao i svim ostalim nacijama, njihovih važnih građanskih prava. Albanci na Kosovu zapravo nisu priznali zajedničku jugoslovensku državu. Nihovu pripadnost federaciji vojska i tajna policija nametnuli su i održavali silom, sa svim posledicama koje su se ogledale u srpsko-albanskim odnosima, time i u srpskoj i albanskoj kulturi.

Vremenom je najveće opterećenje srpske kulture postalo nacionalno pitanje. Jugoslovenska federacija je ustavom 31. januara 1946. to pitanje ostavila otvorenim, pošto federalne granice nisu odgovarale etničkim. Ustavno načelo apsolutne jednakosti naroda i republika podrazumevalo je priznavanje administrativnih granica. Mogućnost otepljenja republika nije bila podudarna s postojanjem političke volje da se takva nezavisnost zaista prizna. Narastale su tenzije između prestonice i ostatka države, i između nacija i republika. Nacionalna pitanja su potisnuta, prepuštena budućnosti, delimično zataškana.⁴ Zato su disidentski pokreti često bili nacionalistički. Kako je opozicija, nakon uništenja građanskih partija i političara, bila ili disidentska ili klerikalna, nacionalizam je postajao i unutrašnje oboljenje same nomenklature.

Transformisana je i srpska ekonomska kultura. Povremene reforme, koje su zauzimale tržišni kurs i podrazumevale otvaranje ekonomije, politike i granica, bile su su moguće tek nakon 1948, kad je počeo raskid sa Staljinistima i staljinizmom, i 1965, kad je reformu, ali i bezbednost državnog i partijskog vrha, trebalo dodatno osigurati smenom Rankovića i marginalizacijom njegove klijentele. Time su se stvorili uslovi da se liberalizacija ekonomije, politike i kulture, podrazumevajući otopljanje sa Zapadom, u pojedinim segmentima srpske kulture poistovećuje sa udarcima na naciju u celini.

Jugoslavija se u blokovskoj podeli sveta opredelila, na sovjetskoj strani, ulaskom u Kominform, 1947, koordinaciono telo sedam komunističkih partija Mađarske, Čehoslovačke, Rumunije, Bugarske, Jugoslavije, Francuske i Italije. Staljin je nameravao da Kominform umesto Kominterne postane novi instrument sovjetske spoljne politike. Uvlačenjem Jugoslavije u Kominform, Staljin je zapravo osujetio Titov pokušaj stvaranja balkanske komunističke federacije, dok su Britanci i SAD zaustavili komuniste u Grčkoj. Francuska, Velika Britanija i SAD odlučili su o sudbini Trsta, jednostranim dodeljivanjem grada Italiji, bez sovjetskog protivljenja.⁵

Građanska opozicija nestala je u posleratnoj Jugoslaviji u toku nekoliko godina brutalne represije. Prva značajna politička pukotina u drugoj Jugoslaviji pojavila se u sastavima novog režima, u obračunu sa onima koji su se smatrali, ili su se tako deklarirali, tvrdim staljinistima. Bilo je i kolateralnih žrtava. Titov rizik i dobitak iz 1948. godine zasnivao se na pravov-

remeno primenjenoj hladnoratovskoj paradigmi. I mada je dobio svoju bitku protiv Staljina, Tito je nastavio proces sovjetizacije. Zaustavila ga je, tek, stvarnost u kojoj je socijistička utopija odnosila ljudske žrtve, u ekonomskoj kataklizmi koju je proizvelo očuvanje kursa ratnog komunizma. Okretanje Zapadu započelo je 1950, kad su potpisani ekonomski, zatim i vojni ugovori. Prioritet je bila pomoć u hrani. Tokom 1951. godine objavljena su formalna neprijateljstva sa Austrijom i Nemačkom. Do 1955, Jugoslavija je dobila 1,187 milijardi dolara iz SAD-a, u ekonomskoj i vojnoj pomoći.

Razlaz sa Staljinom bio je duboka trauma. Eliti je bilo potrebno nekoliko godina da se makar naizgled prilagodi. Staljinistički dogmatizam bio je blizak većini u vladajućoj skupini. Titova osnovna ideologija bila je opstanak na vlasti. On je dobro osećao suštinu staljinizma kad je odlučio da se, instinktivno raskidajući s Moskvom, osloni upravo na iskustvo sovjetskih čistki iz tridesetih. Represiju nije usmerio samo prema staljinistima. Nastavljena je kolektivizacija na selu, sa svim užasnim posledicama. Jugoslovenski Gulag nije bio samo Goli otok – bila je to celokupna stvarnost, iz koje su se tada mogli distancirati samo malobrojni i odabrani.⁶

Okretanje Zapadu nije podrazumevalo otvaranje spoljne i liberalizaciju unutrašnje politike, ali je 1953. dovelo do odustajanja od kolektivizacije na selu. Uspostavljena je pravednija mreža socijalne pomoći. Slogan „fabrike radnicima” bio je jedan od iskoraka u procesu destalinizacije. „Samoupravni socijalizam” je bio politički i ekonomski program bez presedana. Reforma vladajuće partije i Socijalističkog saveza nije podrazumevala demokratizaciju. Kardelj je upozorio da više demokratije ne znači više političkih stranaka. Stranka je temeljito birokratizirana. Bez obzira na čistke, broj članova je porastao od pola miliona na 750.000. Novi regruti većinom su pripadali državnoj upravi, i sve je važnije i primetnije prisustvo inteligencije. Seljaci su od polovine pali na četvrtinu članstva. Novi ustav iz 1953. je osnovnim političkim i upravnim jedinicama samoupravnog socijalizma proglasio opštine. Umesto decentralizacije, reforma je sistem dodatno birokratizovala i učinila ga kompleksnijim i sporijim. Stvaranje više od 400 opština je pre svega koristilo negovanju i usponu lokalnih elita, budući da one nisu bile u stanju da se samostalno bave lokalnim planiranjem i razvojem. Umnožavanje institucija krenulo je s vrha. U dvodomnoj skupštini formirano je veće naroda. Pojavile su se i prve strepnje da će sporovi između republika i regija mogli otvoriti prostor nacionalizmima. Bila je to demokratizacija lišena demokratije.⁷

Staljinova smrt 1953. otvorila je politički prostor novom približavanju Moskvi. U novembru je jugoslovenska vlada, u strahu od hrvatskog nacionalizma, prekinula diplomatske odnose s Vatikanom. Da li je protivteža tako rigidnoj odluci bila, naredne godine, hapšenje Milovana Đilasa, jednoga iz „Gang of Four”, koji je tada bio na vrhuncu moći? Kardelj je njegove članke u Borbi ismevao kao mešavinu anarhizma i građanskog liberalizma, mada je Đilas, upravo suprotno, upozoravao na opasnost od razvoja „državnog kapitalizma”. Režimu je bila potrebna nova tvrda retorika kao uvertira novog pro-sovjetskog kursa. Istovremeno je Đilas uklonjen iz zvanične politike, pošto je uhapšen i osuđen. Zatim je Hruščov 1955. posetio Beograd. Tada je postalo gotovo očigledno da prethodno protivljenje Moskvi nije bilo unapred zamišljeno, štaviše, jugoslovenski partijski lideri su se smatrali Staljinovim najodanijim i najposvećenijim učenicima. Odnosi Beograda i Moskve se od pomirenja 1955. nikad nisu značajnije poremetili.⁸ Tako je, već naredne godine, Tito je odigrao važnu ulogu u gušenju antisovjetske pobune u Mađarskoj, naročito izručenju i likvidaciji mađarskog premijera.⁹

Bez obzira na ideološko i političko krivudanje između Istoka i Zapada, Jugoslavija je tokom narednih decenija važila za specifičan sistem koji je dopuštao više sloboda i ekonomskog prosperiteta. Nasuprot Sovjetskom Savezu i njegovim satelitima, dopustila je većini građana da

putuju u inostranstvo, i slobodniji pristup zapadnjačkoj robi i kulturi. Najverovatnije zbog specifičnosti rata u Jugoslaviji, i svoje složene nacionalne strukture, KPJ je zadržala više nezavisnosti u odnosima s Moskvom od ostalih istočnoevropskih komunističkih partija. Izuzetno je, i u tom smislu, bilo Titovo liderstvo, njegova ličnost i harizma, koje je vremenom otvorao prema svetu u celini.

Komunisti su u novi režim takođe uneli iskustvo neposredne saradnje, tokom rata, s Britanijom i SAD-om. Bilo je istaknutih lidera koji su pripadali građanskim porodicama, i stekli zapadnjačko obrazovanje. Komunistički establišment je napokon u celini pripao građanskoj klasi. Oni koji su opstali na samom vrhu, uključujući generale vojske i policije, oponašali su način života predratne visoke buržoazije.

Od 1945, nova Jugoslavija se u spoljnoj politici zatekla u naglo izmenjenim okolnostima. Čerčil je 1946. najavio „krstaški rat protiv komunizma“, a Truman 1947. obećao pomoć Grčkoj od komunista. Neprijateljstvo jugoslovenskih komunista sa Zapadom uvećavalo se u posleratnim godinama i zbog potreba unutrašnje politike, i usled beskompromisnog stava u odnosu na Trst, i nastavka pomoći komunističkim pobunjenicima u Grčkoj. Zapadni saveznici su, u tim godinama, bez obzira na uzajamne razlike Moskve i Beograda, koje su dovele do privremenog razlaza, bili uvereni da su i spoljna i unutrašnja politika Jugoslavije nastale u Moskvi, smatrajući Jugoslaviju poslušnim sovjetskim satelitom.

Zapad nije ostao bez uticaja na jugoslovensku politiku pre 1948. Mada je novo komunističko liderstvo odbacilo zapadne političke i ekonomske modele, to nije u potpunosti učinilo jugoslovensko građansko društvo. Komunisti su vremenom prihvatili zapadnjački standard i način života. Naročito u prvom posleratnim godinama, KPJ nije bila u stanju da ponudi dovoljno primamljivu alternativu zapadnoj visokoj i popularnoj kulturi. Ta alternativa mogla je nastati samo njenim približavanjem, posredstvom lojalnih, otvoreno ili tajno lojalnih stvaralaca.¹⁰

Upravo u toj dihotomiji se razvijala posleratna jugoslovenska kultura. Srpska kultura je u tom okviru oražavala taj opšti trend i sopstvene političke, ideološke i društvene specifičnosti.

U godinama nakon 1948, Jugoslavija je prisiljena da izmeni politiku prema Zapadu. Neka vrsta prećutnog kompromisa odigravala se u stvarnosti u kojoj je u pojedinim važnim političkim, ekonomskim i kulturnim domenima, nastavljena gruba sovjeticizacija, ali je popustila antizapadna retorika. Obustavljena je podrška grčkim komunistima. Zapadna ekonomska, nekad i vojna pomoć, koja je usledila, nije bila uslovljena posebnim kompromisima. Posleratna Jugoslavija dugo je ostala značajno siromašnija od predratne. Srbija je do 1950. godine bila na izdisaju. Prioriteti su bili zaustavljanje gladi i obnova komunikacija, distribucije i proizvodnje. Jugoslavija se nije mogla osloniti na Sovjetski Savez, koji je u ratu pretrpeo najveće demografske i materijalne gubitke. Nacionalizacija, konfiskacija i kolektivizacija dodatno su opterećivali obnovu, i nisu uvek doprinosili popularnosti novih vlasti, koje su uviđale da se tvrda moć mora preobraziti u meku. Jedan od tih puteva bilo je otvaranje kulturnog dijaloga s građanskom klasom. Obnova nije bila moguća bez znanja, stručnjaka i novih ideja.

Počeci „socijalističkog modernizma“ usledili su nakon raskida sa Sovjetskim Savezom. Druga Jugoslavija najbrže se sovjeticizovala od svih država komunističkog bloka, budući da su u njoj otpori bili najmanji. Jedinstvo otpora sovjeticizaciji potkopavale su nacionalne, verske i ideološke podela, nasleđene iz Kraljevine Jugoslavije i obračuna tokom Drugog svetskog rata. Komunizam se nametao kao domaći proizvod. U Jugoslaviji se nisu zadržale trupe sovjetske vojske, koja su se u istočnoj Evropi, naročito u državama koje su se tradicionalno držale daleko od ruskih i sovjetskih političkih uticaja, u doslednim građanskim krugovima smatrala novim okupatorom. Socijalistički realizam je i u jugoslovenskoj kulturi bio jedna od pratećih pojava

sovjetizacije. Otkrivao je približavanje nove kulturne elite novoj vlasti. Sami nosioci socrealizma su brzo reagovali u strateškoj promeni spoljne politike, koja je učinila da se umetnici usmeravaju u Pariz i SAD.

„Srednji put“ Jugoslavije u prvoj polovini pedesetih učvrstio se zahvaljujući zaoštravanju u odnosima Hladnog rata i Staljinovoj smrti. Kultura je postala jedan od oblika reprezentacije režima, koji je zbog ekonomskih problema, izazvanih posledicama ratnih razaranja, kolektivizacije i ukidanja privatne svojine, imao potrebu da se emancipuje, kako bi obezbedio trajnu ekonomsku podršku Zapada. Liberalizacija kulture, posredstvom sve apstraktnijih umetničkih formi, ili iskaza lišenih ideološke osnovice, nije ugrožavala vlast. Naprotiv, približilo je vlast intelektualcima, umetnicima i srednjoj klasi. Očuvanje srednje klase, kojoj su, uspevši se na njene vrhove, pripali sami revolucionari, bilo jedan od argumenata u odnosima sa Zapadom. Liberalizacija kulture nije podrazumevala idejnu toleranciju. Od toga vremena, umetnici, intelektualci i njihova publika imali su važnu ulogu u očuvanju režima, i u njegovoj međunarodnoj legitimizaciji. Predstavnici i pristalice građanske opozicije opredelili su se da se povuku, učute ili emigriraju. „Otpadnici“ su u najvećem broju prelazili u struju nacionalizma, koji je, naizgled alternativa režimu, bio njegov organski deo. „Meki“ jugoslovenski komunizam korumpirao je društvo koje je vremenom postalo nesposobno da napusti stare paradigme nacionalnih i verskih podela, i ustanovi jedinstven demokratski otpor.¹¹

Dok je u ostatku istočne Evrope establišment diktirao umetničke sadržaje, u Jugoslaviji su umetnici i intelektualci postali partneri režima. Jugoslovenska kultura dodatno je korumpirana očuvanjem dualizma socijalističkih uverenja, i težnji da se oponaša i usvaja zapadnjački način života, koji je postajao dostupan širim slojevima. Tako je i visoki modernizam jugoslovenske umetnosti postao deo opšteg imidža režima, koji je Zapadu bio prihvatljiv.¹²

Tito je imao dovoljno političkog instinkta da se ne služi suviše represijom dok se suočavao s modernizacijom i vesternizacijom jugoslovenske kulture. Zazirao je od umetnika i pisaca kao diktator lišen solidnog obrazovanja, a vremenom je pokazivao potrebu za legitimitetom koji je nudila visoka, akademska kultura. Njegove kritike, iz prve polovine šezdesetih, „protiv apstrakcije“ otkrivale su njegovu frustraciju u ustezanju da ponovo poseže za represijom, kojom je uništavao sve svoje političke protivnike, vremenom i istomišljenike. Isticao je da „u literaturi posebno, te u umjetnosti općenito, ima mnogo stranih elemenata“, da dekadentne pojave, uvezene iz inostranstva, pokušavaju da skrenu tok socijalističkog „razvoja“, ali je umesto odgovora „administrativnim merama“ prepuručio „političko djelovanje“. S druge strane, i kad su bili u opoziciji režimu, intelektualci, pisci i umetnici ostajali su u paradigmatama socijalizma, vremenom i nacionalizma.

Da li je bekstvo jugoslovenske umetnosti iz socrealizma u apstrakciju bilo obostrani ustupak miroljubivoj koegzistenciji? Jedina stvarna destaljinizacija se odvijala u okretanju Zapadu. Apstraktna umetnost obeležila je pedesete i šezdesete. Odnos komunističkog državnog aparata prema modernizmu možda nije bio ujednačen, bilo je sukoba, ali je „demokratizacija umetnosti“, koja je započela u pedesetim, ukazala da je institucionalna podrška otkrila jednu obostrano korisnu kohabitaciju ideoloških polova.

Važni činioци represije u kulturi bili su cenzura i autocenzura. Autocenzura je vremenom postala važnija. Cenzura se više bavila filmom i književnim stvaranjem, manje likovnim umetnostima. Tokom sedamdesetih obnovljeni su zvanični pritisci.

Jugoslovenska kultura nije suviše odstupala od opšteg strujanja modernizacije, niti od zvaničnih ideoloških ili institucionalnih okvira. Alternative nomenklaturi, u smislu ograđivanja ili otpora, nisu morale biti oštre, time ni autentične, kao u istočnoj Evropi. Proširivanje građanskih

sloboda, mada ne i političkih, davalo je više podstreka nacionalizmu nego neposrednim odgovorima na totalitarizam, kolektivizam i etatizam. Modernizam u srpskom slikarstvu bio je podudaran, i u svojim otporima, i u svojim približavanjima, zvaničnoj ideologiji i establišmentu: „Modernistički model, nastao u prelaznoj fazi otpora socijalističkom realizmu, je nesporno najveće dostignuće emancipovane jugoslovenske kulture prve polovine pedesetih godina. Posle pionirskog perioda u kome je odigrao vodeću ulogu u liberalizaciji umetnosti, ovaj model postaje vid institucionalizovane, reprezentativne umetnosti (kao oblik 'socijalističkog estetizma' ili 'socijalističkog modernizma'), metafora pojma 'socijalističke demokratije'". U miroljubivoj koegzistenciji sa establišmentom i njegovim ideološkim pritiscima i unutrašnjim transformacijama, posleratni modernizam je dobio ulogu jednoga takođe „političkog upotrebljivog” sloja civilizacije koji je prekrivao stvarnost nerazvijenosti i siromaštva, i imao ulogu u prividu zapadnjačkog načina života, materijalnih i estetskih standarda. U srpskom slikarstvu su se u drugoj polovini pedesetih odvijala dva uporedna umetnička toka - modernistički (decembarska grupa) i rana postmoderna (pre svega Medijala), koja je na „visoki modernizam” ukazivala kao na „socijalistički”.¹³

Približavanje komunista građanskim elitama, naročito onima koje nisu pripadale komunističkom pokretu, više od svake ideologije, opterećivalo je nacionalno pitanje. U kontekstu ratnog nasleđa, i u uspostavljenim unutrašnjim odnosima, Jugoslavija je osećala da je okružena neprijateljima. Etničke i društvene grupe, koje su pripale novoj Jugoslaviji, takođe su se, tokom rata, nalazile na različitim stranama. Nacionalni propagandisti uveravali su da uzajamni nacionalni sukobi proizlaze iz „drevne etničke mržnje”, mada to nije bilo istina. Tokom 19. i 20. veka, srpske, hrvatske i slovenačke nacionalne ideologije ostavile su značajan prostor jugoslovenstvu, novom okviru nacionalnih identiteta. Ali jugoslovenska ideologija nije bila popularna u celini građanskog društva. Novi, ruralni društveni elementi koji su se uključivali u posleratne procese migracija i urbanizacije, takođe su u sebi nosili značajan nacionalistički potencijal, i kad su politički pripadali komunističkom pokretu, i kad zapravo u sebi nisu nosili nikakva jasna uverenja. Federalizacija Jugoslavije podstakla je, svojom strukturom, frustracije svih nacionalizama, koji su smatrali tu podelu nepravednom, ili su ukazivali na nacionalne teritorije koje su ostale izvan sastava Jugoslavije. KPJ je bila federalno ustrojena, i nije bila raspoložena podržati ideji unitarnog jugoslovenstva. Ostvarenje integralne jugoslovenske ideje bi, između ostalog, otvorilo zajednički opozicioni front, bez obzira na etničke, verske ili regionalne razlike. Takva alternativa bila je za jugoslovenske komuniste, do njihovog nestanka kao jedinstvene organizacije, najozbiljnija pretinja svim njihovim monopolima i privilegijama.

Karakter i unutrašnje uređenje jugoslovenske zajednice bili su neraskidivo vezani za odnose u državno-partijskom vrhu. Političko jedinstvo trajalo je najdalje po početka šezdesetih. Dezintegracija se odvijala duž putanja međunacionalnih odnosa, podsticana povremenim ekonomskim krizama, na koje autarhična privreda, u kojoj su dominirali negativna selekcija, partijski uticaji i nekompetencija, nije bila u stanju da ponudi uverljive odgovore. Režim je zato bio primoran da otvori granice, kako bi se oslobodio viška radne snage i socijalnog pritiska, i poseže za pozajmicama iz inostranstva. Takva ekonomska i socijalna politika odgovarala je kulturnoj eliti, koja je počinjala da koristi prednosti novih ličnih i ekonomskih sloboda. Time se dodatno vezala za režim. Suprotnost osnovnih partijskih vizija o daljem razvoju - centralističko-represivne i demokratsko-federalne - podsticala je razvoj birokratije i nacionalizma. Poseban stav Slovenije u odnosu na ekonomski plan za 1962, izrodio se u polemiku o prirodi „jugoslovenstva” između Dušana Pirjevca i Dobrice Ćosića. U borbi za jezička i kulturna prava, ujedinili su se slovenački političari i intelektualci, osporavajući prevlast srpsko-hrvatskog u institucijama. Inače je kulturna razmena sa inostranstvom bila centralizovana, pod izgovorom racionalizacije i po-

trebe formiranja zajedničke „socijalističke kulture“ koja je trebalo da postane supstrat nepostojeće, suvišne i nepoželjne jugoslavenske nacije i njenog identiteta. Smanjene su i državne subvencije za slovenačku manjinu u Austriji i Italiji. Počela je borba za kulturnu emancipaciju u Makedoniji. Pojavilo se nacionalno nezadovoljstvo u Srbiji. Sukobi su se produbili nakon neuspešnog Titovog pokušaja da ih primiri i velike čistke u Sloveniji. U to vreme je Kardelj bio u nemilosti.

Otvaranje granica učinilo je da nova jugoslovenska posleratna počne odražavati stvarnost emigrantske i, u političkom i kulturnom smislu, nedovršene nacije. Od kraja 19. veka do početka Drugog svetskog rata, skoro milion Jugoslovena je emigriralo za SAD, Kanadu, Australiju, Južnu Ameriku, Francusku, Nemačku, Belgiju. Nakon Drugog svetskog rata, prvi talas iseljenika bili su politički emigranti (pripadnici kolaboracionističkih jedinica i njihove porodice, i oni koji ni po koju cenu nisu bili spremni da prihvate komunizam). Većina njih je pobešla na kraju rata, ali su deo njih saveznici primorali da se vrate. Procene idu i do nekoliko stotina hiljada onih koji su izbegli na samom kraju rata. Deo iseljenika bili su nemačke i italijanske nacionalnosti. Iselila se gotovo čitava nemačka nacionalna manjina. Dogovorom jugoslovenske i italijanske vlade o mogućnosti izbora državljanstva, većina italijanskog stanovništva se preselila iz Slovenije i Hrvatske. Preostala manjina uspeła je, za razliku od nemačke, da opstane u Jugoslaviji i postane zaštićena.

Teško je proceniti ekonomske i društvene posledice ekonomske emigracije. Deo jugoslovenskog društva počeo je da parazitira na doznakama iseljenika. Konvertibilne valute, i kad su se ulagale, završavale su u potrošnji i neprofitabilnim projektima. Društvo je dobijalo lažnu sliku o blagostanju, i zapadalo sve dublje u oskudicu energije promena.

Rasprava o novom ustavu s početka šezdesetih vodila se između centralista i federalista. Republike su dobile mogućnost da uspostave vlastite autonomne pokrajine u skladu sa „specifičnim atributima“ pojedinih područja. Nacionalne manjine postale su „nacionalnosti“. Republički ustavi morali su se prilagoditi saveznom, mada je Slovenija insistirala da su republike temelj državne suverenosti, i na njima su postavljena načela društvenog uređenja. Ustav iz 1963. godine je Jugoslaviju definisao kao zajednicu zajednica, ali je sačuvan ekonomski centralizam.¹⁴ Partijski kongres 1964. pažljivo je vodio raspravu o nacionalnom pitanju. Uprkos istovremenim kritikama centralizma i nacionalizma, najvažnije reakcije bile su usmerene na tvrdnje srpskih nacionalista da je nesreća Jugoslavije da bude višenacionalna država, i protiv mišljenja nekih jugoslovenskih intelektualaca, uključujući krug oko „Praksisa“, da su nacije preživle formacije. Takvu teoriju podržavali su evropski intelektualci levičari. Tito, Kardelj i Vlahović su na Kongresu otvorili tabue nacionalnog pitanja, mada nije bilo reakcija na njihove govore. Iza scene sukoba s Rankovićem, Kardelj je, uz pomoć slovenačkog političkog vrha i sa zastupnicima federalizma iz drugih republika, strpljivo izgrađivao ulogu glavnog jugoslovenskog ideologa. Pošto je obezbedio podršku Tita i najuticajnijeg hrvatskog političara Vladimira Bakarića, predstavio je svoj koncept reforme federacije krajem 1965. Kardelj je tada video tri suprotstavljene osnovne orijentacije, prvu su zastupali predstavnici nerazvijenih, BiH, Crna Gora i Makedonija, koji su očekivali pomoć federacije i zato podržavali centralizaciju ekonomije. Hrvatska i Slovenija su želele da se emancipuju od federacije u svakom mogućem vidu. U Srbiji se osećalo nezadovoljstvo nerešenim nacionalnim pitanjem. Kardelj je najviše strahovao od „srpskog centralizma“. Zato je sugerisao da bi republike morale postati države, a savez da se ostvaruje „za zelenim stolom“ kako bi se koordinisla državna politika. Sugerisao je hitne ekonomske reforme, više usmerene ka tržištu. Političku moć je trebalo da i dalje obezbeđuje jedinstvena vojska. Jedinstvena stranka da funkcioniše na načelu demokratskog centralizma. Titov autoritet objedinjavao je tri funkcije (državne, stranačke i vojne).¹⁵

Intenzivan razvoj srpske kulture odvijao se upravo u najboljim Titovim godinama, u toku ekonomskih reformi 1965-1972, kad su u važne urbane centre prodirale savremena američka i evropska kultura. Regresija u srpskoj kulturi, od sredine sedamdesetih, odvijala se istovremeno s Titovom ličnom regresijom. Odustao je od reformi, ponovo se približio Sovjetskom Savezu, i dopustio obnovu političke represije.

Titova leaderska nedodirljivost takođe je ostavljala dovoljnog prostora srpskoj i jugoslovenskoj kulturi. Tito se održavao na vlasti, i bio ispunjen sopstvenim kultom. Skromno obrazovanje ga je držalo u distanci od umetnika i pisaca, osim onih kojima je neposredno manipulisao. Kult ličnosti bio je pokretač njegove žive aktivnosti u spoljnoj politici. Uživao je u svojoj harizmi i faraonskom glamuru. Lekari su mu savetovali da putuje, da se prilagođava različitim klimatskom faktorima, ishrani i mentalitetima. To je doprinelo njegovoj vitalnosti u poznim godinama. U bipolarnim političkim odnosima, i njegovim bizarnim bavljenjem Trećim svetom, takva spoljna politika iziskivala je značajno posvećivanje. Tito je često bio vladar u odustvu. I time je slabio njegov ličan, neposredan pritisak na društvo i kulturu. Sve širi postajao je prostor onih sloboda koje se nisu doticale poretka i njegove ideologije. U procesima koji su nastupili nakon zamiranja posleratne, prve represije, u procesima konsolidacije i kolaboracije, bilo je sve manje jasno dokle dopiru poluge režima, i gde započinje prostor ličnih i kulturnih sloboda. Bilo je ličnosti koje su istovremeno saradnici režima, dostavljači i opozicionari. Između javnog političkog postavljanja, kreacije i etike, sve je bilo manje jasne podudarnosti.

Tito je bio istovremeno lider partije, maršal Jugoslavije, šef države i vrhovni zapovednik vojske. Ali Titov kult nije suviše pritiskao društvenu piramidu. Režim nije bio amortizovan samo aktivnom spoljnom politikom, nego i federalizovanom unutrašnjom strukturom države i njenim složenim etničkim sastavom. Tito se nije dovoljno poistovećivao s hrvatskom nacijom, niti s Jugoslavijom. Za njega je Jugoslavija bila maglovita zajednica „naroda i narodnosti“, sredstvo ostvarenja revolucije čiji je smisao uspostavljanje i održanje ničim ometane oligarhijske vlasti. Zapad je njegovu sklonost autokratiji često opravdavao potrebom da se obuzdaju sovjetski pritisci i nacionalizmi. Kršenje ljudskih prava bilo je drugorazredno u odnosu na strateški položaj Jugoslavije u Hladnom ratu. Tokom tri i po decenije vlasti, Tito nikad nije prepustio dovoljno prostora definisanju neke nove jugoslovenske nacije, koja bi dodatno poništila uzajamne različitosti. Ta nacija je bila delimično ostvarena samo u praksi federalne vojske. Paradoks je bio u tome da je ista vojska odigrala odlučujuću ulogu u nasilnoj jugoslovenskoj dezintegraciji u kojoj je stradala, možda najviše od svih ideja, ideja integralnog jugoslovenstva.

Ideju jugoslovenske nacije Titov režim je smatrao najozbiljnijom političkom pretnjom. Mada se o tome režim nije neposredno izjašnjavao. Ta ideja je mogla generisati novu, nadnacionalnu opoziciju. Suviše je podsećala na procese evropske integracije. U totalitarnom poretku, koji se vremenom otvarao i popuštao, bilo je celishodnije u izvesnoj meri manipulirati nacionalnim razlikama. Istorija Titovog režima, sa svojim epilogom, koji je nastavio svoje trajanje u 21. veku, ukazala je na neuspešnost njegove ideje bratstva i jedinstva. Ideologija nacionalne tolerancije se degenerisala u nedostatku političkog pluralizma. Jugoslavija se raspadala na paradigmi sovjetske dezintegracije.¹⁶ Demokratizacija, lišena stvarnog pluralizma, od kraja osamdesetih se odvijala upravo u senci nacionalnih frustracija – zapravo je nastavila prethodnu političku logiku partijskog monizma. Snage potekle neposredno iz postojećeg establišmenta, nomenklature i aparata represije sačuvala su uticaj i nakon obnove višepartijskog pluralizma.¹⁷

U nepostojanju alternative, jugoslovenski nacionalizmi su postajali složeni i moćni. Tito je nacionalizam banalizovao u marksističko-lenjinističkom smislu – da je „buržoaska ideologija“, i podvlačio da nacionalne sukobe izaziva kapitalizam. Bio je uveren da ne preći nikakva opasnost

od Sovjetskog Saveza. Isticao je snagu vojske i teritorijalne odbrane u očuvanju jedinstva i integriteta. Dogodilo se, međutim, sve suprotno od njegovih stavova i predviđanja. Jugoslavenski nacionalizmi oživali su upravo u uspostavljenoj institucionalnoj strukturi. Klerikalizacija politike se, isto tako, odvijala na obrascu prethodne religije totalitarizma i Titovog kulta ličnosti. Nikad nije stvoren jedinstven jugoslavenski kulturni model kao sistem i složena struktura vrednosti i stavova. Jugoslavenska kultura uspostavljena je samo u domenima osećajnosti, neoromantičarskog idealizma, vremenom i vremenske ili prostorne nostalgije. Jugoslavensko jedinstvo održavalo se jedino na nivou Titovog kulta. Nije osnovan nijedan zajednički jugoslavenski univerzitet. Razmena studenata i profesora između univerziteta bila je zanemarljiva.

Lični Titov odnos prema slobodnom izražavanju ideja i umetničkom stvaranju bio je veoma rigidan. Pritisnut nagonom za samoodržanjem, on je vremenom postajao sve tolerantiji, ali je tu osobinu ponovo počeo gubiti u svojim poznim godinama kad je, kao da se najednom počeo kretati unazad kroz vreme, u sebi obnavljao svoju mladalačku sovjetofiliju. Njegova bliskost s Leonidom Brežnjevim, koja je obeležila obnovu političke represije, bila je, po svojoj prirodi, i staračka. Njegovi važni politički dani tada su isticali, a stvarnu vlast preuzimale republike i pokrajine, vojska i tajne službe.

Titov kult ličnosti bio je veoma složen, vremenom se razvijao, i nije se uvek odnosio na njega samog. Obuhvatao je identitet Jugoslavije u celini, mada ne i jugoslavenske nacije ili jugoslavenske kulture. Poznati umetnici i intelektualci, i kad nisu bili njegova neposredna klijentela, postajali su korisni u smislu njegovog liderskog prestiža, i imidža režima u celini, u zemlji i inostranstvu. Nepostojanje jugoslovenskog kulturnog i političkog koncepta, neprihvatljivost jugoslovenskog identiteta, i federalizovana unutrašnja birokratska i nedemokratska struktura – sve te nedovršenosti režima koji je razvijao samo pluralizme autarhije, podsticale su oživljavanje nacionalnog pitanja, svakog pojedinačno. Izostao je samo jugoslavenski nacionalizam, koji je, kao nadnacionalni i integrativni, bio najozbiljnija pretnja opstanku komunizma. Tako da su se vremenom u prvi plan isticali upravo intelektualci i umetnici nacionalističkog opredeljenja, i kad je takvo opredeljenje smetalo režimu. Uspostavljena je koegzistencija koju su remetili samo povremeni, i sve manje opasni sukobi. Ispostavilo se i to da je marksizam-lenjinizam, po rusko-sovjetskom modelu, prepuštao dovoljno prostora razvoju nacionalizma. Drugi, uporedni oslonac nacionalizma bio je u političkoj religiji, i to nije bio samo slučaj Jugoslavije. Izuzev u najrazvijenijim urbanim centrima, u Jugoslaviji nije bilo političkih, ekonomskih, društvenih niti kulturnih uslova da se nacionalizmi počnu utapati u tokove liberalne demokratije, koja se postepeno emancipovala u Zapadnoj Evropi nakon lomova i razočaranja iz 1968, i globalnog neuspeha državnog socijalizma ili državnog kapitalizma, sve očigledniji tokom sedamdesetih. Odustajanje od reformi, Ustav iz 1974. donet po sovjetskom modelu i obnova političke represije blagotvorno su uticali samo na razvoj nacionalnog patosa. Obnavljali su se mitovi i gradili novi, negovali samosažaljenje i stereotipi, proizvodili novi nacionalni identiteti i podvlačile međusobne razlike.¹⁸

Veživanje koncepta nacionalnog i kulturnog jugoslovenstva za kult Titove ličnosti, dok se sam Tito o svojoj nacionalnosti nije izjašnjavao, trajalo je uporedo s njim samim. Njegovim se odlaskom to jedinstvo ugasilo. Čudni, skupi i neefikasni socijalni, privredni i politički eksperimenti, spoljna politika nesvrstanosti, radničko samoupravljanje, socijalni populizam i profesionalna uranilovka – podsticali su dezintegraciju kao sistemski nedostaci, po svim osnovama.

Jugoslovenstvo je do kraja šezdesetih ostalo prazna ljuštura.¹⁹ Reforme iz 1965. decentralizovale su privredno planiranje, ali je ustezanje od liberalizacije ekonomije i strahovanje od punog otvaranja svetskom tržištu jugoslovensku ekonomiju zatvorilo u republičke granice. Re-

publike, potom i pokrajine, razvijale su sopstvene privredne autarhije, odvlačeći inostrane kredite. Neefikasna, spora, arogantna i sve podložnija korupciji, birokratija složenih, iracionalnih sistema opština, gradova, pokrajina, republika i same federacije, uporedo i ogroman partijski aparat, Socijalistički savez, sindikati – sva ta parazitska tela trošila su ogromno vreme i socijalnu energiju.

Pokušavajući da ustanovi veštačku ravnotežu Beograda i Zagreba, i dodatno osigura ličnu vlast i bezbednost, Tito je 1966. smenio Rankovića i njemu odanu policijsku strukturu. A zatim je, na samom početku sedamdesetih, ponovo reterirao, kad je uklonio hrvatsko rukovodstvo, nacionalističko ali i liberalno-reformističko, i srpsko, anti-nacionalističko i takođe liberalno-reformističko. U novim čistkama se rukovodio pre svega hladnoratovskom paradigmatom, uveren da će uporednim kažnjavanjem Hrvatske i Srbije, osovine jugoslovenske zajednice, učvrstiti vlast i obuzdati nacionalizme. Strahovao je i od staljinista, i od reformista, i od nacionalista. I dok je uspeo da zadugo sputa energiju reformi, koje su podrazumevale demokratizaciju i nadnacionalnu, najmanje ekonomsku integraciju – nacionalizam, klerikalizam i staljinizam su, kao rigidni sistemi ukorenjeni u mentalitetu i tradiciji, i sve bolje organizovani, preživeli poslednje udarce Titovog režima. I pripremali se za vreme koje će nastupiti nakon njegove smrti.

Antidemokratski i anti-modernizacijski kurs s početka sedamdesetih izazvao je nove unutrašnje fragmentacije. Smenom Rankovića Tito nije demokratizovao sistem, mada je represija popustila. Naprotiv, ujedinio je najrigidnije pripadnike tajnih službi, staljiniste i nacionaliste u jedinstven politički front koji se, u njegovim poslednjim godinama, počeo približavati vojsci i odgovarajući političkim strukturama, i u vlasti i u disidentskoj opoziciji, vezujući se za narastajuću ideologiju srpskog pitanja. U Zagrebu i Beogradu, 1971. i 1972, gde je nacionalizam bio na većoj ceni od ekonomskih i političkih sloboda, nije postojalo dovoljno svesti o dalekosežnim posledicama, niti o jedinstvu interesa koji bi postali nova osnovica srpsko-hrvatske saradnje, time i preobražaja i očuvanja Jugoslavije. Nastao nakon novog Titovog približavanja Moskvi, i u toku prve posleratne globalne ekonomske krize, izazvane naftnim šokom 1973, Ustav iz 1974, jedan od najdužih, najsloženijih takvih dokumenata, urađen po sovjetskom predlošku – dodatno je zaoštrio nacionalno pitanje, i udaljio Jugoslaviju u celini od demokratskog i tržišnog kursa.²⁰ Hrvatski nacionalisti bili su delimično zadovoljeni priznavanjem hrvatske državnosti. Srpski nacionalisti ogorčeni zbog izdvajanja pokrajina. Konfederalizacija pri tom nije bila demokratska decentralizacija. Ona je obezbedila jačanje osam komunističkih oligarhija koje su se protivile i demokratizaciji i bilo kome obliku reintegracije. Anti-jugoslovenstvo je postalo načelo ideologije svake od nacionalističkih struja i svih pojedinačnih birokratija.²¹

Ekonomske i političke probleme koji su se zaoštrili smenom sposobnih rukovodilaca u državi, partiji i privredi, i pod pritiskom svetske krize, Tito je pokušao da premosti negativnom selekcijom, kojom je stvarao nov krug poslušne klijanje. Time se sistem vratio na sopstvene postrevolucionarne početke, postajući farsa već viđenog poretka. Pojavio se niz komičnih, nesposobnih ličnosti, čije je napredovanje zavisilo od poslušnosti i umeća da podiđu ostareлом lideru. Dugoročno, prepušten je prostor nacionalistima, da zauzmu institucije i politički sistem u celini.²² Novi politički progoni, takođe potekli iz rasprava oko Ustava iz 1974, i iz opšteg duha tog dokumenta, takođe su se tumačili u smislu napada na nacionalni integritet.

Do početka pedesetih Jugoslavija definitivno više nije bila totalitarna država masovnog terora. Ali je obnova Titovog ličnog pritiska, praćena čistkama, dok su se nesputano razvijale republičke i pokrajinske birokratije, učinila Jugoslaviju očigledno korumpiranom, neefikasnom i pomalo „lakrdijaškom“ državom. Vrhunac te lakrdije, u kojoj su učestvovali svi važni svetski lideri i njihovi izaslanici, u osvit jedne značajne ere demokratskih promena i liberalnih reformi,

bila je Titova sahrana. Stvarnost te lakrdije, koja je počela odnositi ljudske žrtve i trovati opštu političku klimu i međunacionalne odnose, ostvarila se već naredne godine, u nacionalističkoj pobuni na Kosovu, na koju je savezna država odgovorila izrazito nasilno.

I o tome se nedovoljno zna, ali je izvesno da je vojska u poslednjim Titovim godinama izvela tihi državni udar. I dok su separadni interesi republičkih i pokrajinskih birokratija postali stvarni uzrok jugoslovenske dezintegracije, federalna vojska, policijske formacije i teritorijalne odbrane postale su njeni demoltvorni mehanizmi. Staromodni nacionalisti, uključujući političku emigraciju, bili su usputna legitimizacija tog procesa. Ako je prvi sastanak KEBS-a u Beogradu, prethodnice OEBS-a, od 4. oktobra 1977. do 8. marta 1978, ukazao na novo uređivanje kursa spoljne politike, koja je pokušala da se prilagodi američkoj paradigmi ljudskih prava, ta se promena odigrala kasno. Zlatno doba srpske i jugoslovenske kulture gotovo je ostalo podudarno s najliberalnijim vremenom Titovog režima, od početka šezdesetih do sredine sedamdesetih.

Jugoslovenska kultura razvijala se u snažnom kontrastu sa siromašnim, ruralnim, neobrazovanim društvom.²³ Bila je i u nekoj vrsti kontrasta u odnosu na samu Titovu ličnost. On je jedva govorio, nejasno, njegov intelekt, van domena manipulativnih moći, bio veoma sveden. Prezirao je intelektualce, bio je okružen banalnim glamurom i kičom, avangarda mu je bila nerazumljiva, daleka od njegovog neo-faraonskog klasicizma, ali i bezopasna za poredak koji se oslanjao na široku osnovicu proletarizovanih seljaka i radnika, i nedovoljno urbanizovanih „poplutana“, razmeštenih o periferijama gradova. Nije prikrivao lično neprijateljstvo prema svakom individualizmu, privatnoj inicijativi ili pojedinačnoj slobodi. Otkrivao je neobično dvojstvo političke virtuoznosti i intelektualne insuficijencije. Svoje žongliranje između Istoka i Zapada, s gotovo podsmešljivim osloncem na Treći svet, politiku koja je tokom sedamdesetih postajala anahronična, počeo je prenositi u unutrašnje odnose, okrećući nacionaliste jedne protiv drugih, i kad toga, verovatno, nije bio dovoljno svestan. Kreator politike bratstva i jedinstva, najviše je, od pojedinaca i institucija, učinio na stvaranju uslova da se taj sistem vrednosti, inače sveden na fraze i rituale, obesmisli i jednom zauvek propadne. Najtalentovaniji je bio u umešnosti da na probleme odgovori otvaranjem novih teških pitanja, a stvarne uzroke, ukoliko ih nije mogao ukloniti, ili likvidirati, odgađao u budućnost u kojoj su ti problemi metastazirali. I kult ličnosti se ubrzo nakon njegove smrti pretvorio u farsu.

Napomene:

¹ *Nacionalizam posle komunizma*, Naučene lekcije, (ur. Alina Munjiu-Pipidi i Ivan Krastev), Beograd: Beogradski fond za političku izuzetnost, 2004, *passim*.

² Roy Macridis, "Stalinism and the Meaning of Titoism", *World Politics*, Vol. 4, No. 2 (January, 1952), pp. 219-238.

³ Carol S. Lilly, "Problems of Persuasion: Communist Agitation and Propaganda in Post-war Yugoslavia, 1944-1948", *Slavic Review*, Vol. 53, No. 2 (Summer, 1994), pp. 395-413; ista, „Power and Persuasion. Ideology and Rhetoric in Communist Yugoslavia 1944-1953“, Boulder: Westview Press, 2001; up. Ljubodrag Dimić, "Agitprop i kultura", Beograd: Rad, 1988.

⁴ Joseph Frankel, "Federalism in Yugoslavia", *The American Political Science Review*, Vol. 49, No. 2 (June, 1955), pp. 416-430.

⁵ Edward Crankshaw, "Tito and the Cominform", *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-), Vol. 26, No. 2 (April, 1950), pp. 208-213; Adam B. Ulam, "The Cominform and the People's Democracies", *World Politics*, Vol. 3, No. 2 (January, 1951), pp. 200-217; Geoffrey Swain, "The Cominform: Tito's International?", *The Historical Journal*, Vol. 35, No. 3 (September, 1992), pp. 641-663.

⁶ Alex N. Dragnich, "How Different Is Tito's Communism?", *The American Political Science Review*, Vol. 51, No. 1 (March, 1957), pp. 112-114.

⁷ Fred Warner Neal, "The Reforms in Yugoslavia", *American Slavic and East European Review*, Vol. 13, No. 2 (April, 1954), pp. 227-244; Charles P. McVicker, "Titoism", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 317, *The Satellites in Eastern Europe* (May, 1958), pp. 107-114.

⁸ Darko Bekich, "Soviet Goals in Yugoslavia and the Balkans", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 481, *Soviet Foreign Policy in an Uncertain World* (September, 1985), pp. 81-91.

TITOV REŽIM I JUGOSLOVENSKA KULTURA: REPRESIJA, KONSOLIDACIJA I KOLABORACIJA

- ⁹ Johanna Granville, "Josip Broz Tito's Role in the 1956 'Nagy Affair'", *The Slavonic and East European Review*, Vol. 76, No. 4 (October, 1998), pp. 672-702. Važne pojedinosti koje „aferu Nad“ povezuju s mejnstrimom srpske kulture u: Dragoljub Todorović, "Knjiga o Čosiću", Beograd: Treći milenijum, 2005, 15-23.
- ¹⁰ O „cinizmu“ jugoslovenske politike i kulture: Sharon Zukin, *Beyond Marx and Tito. Theory and Practice in Yugoslav Socialism*, New York: Cambridge University Press, 1975, pp. 116-152.
- ¹¹ Richard C. Gripp, "Eastern Europe's Ten Years of National Communism: 1948-1958", *The Western Political Quarterly*, Vol. 13, No. 4 (December, 1960), pp. 934-949.
- ¹² Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. The Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London: Reaktion Books, 2009, pp. 437-438 itd.
- ¹³ Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Vujičić kolekcija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2010, 11-19. Studija Lidije Merenik dosad je najdublja, najsolidnije zasnovana i najhrabrija analiza odnosa jugoslovenskog režima i srpske kulture.
- ¹⁴ Ivo Lapenna, "Main Features of the Yugoslav Constitution 1946-1971", *The International and Comparative Law Quarterly*, Vol. 21, No. 2 (April, 1972), p. 227.
- ¹⁵ Gary K. Bertsch, "Ethnicity and Politics in Socialist Yugoslavia", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 433, *Ethnic Conflict in the World Today* (September, 1977), pp. 88-99.
- ¹⁶ Mark A. Cichock, "The Soviet Union and Yugoslavia in the 1980s: A Relationship in Flux", *Political Science Quarterly*, Vol. 105, No. 1 (Spring, 1990), pp. 53-74.
- ¹⁷ Steven L. Burg, "Elite Conflict in Post-Tito Yugoslavia", *Soviet Studies*, Vol. 38, No. 2 (April, 1986), 170-193.
- ¹⁸ Ivo Banac, "Yugoslavia", *The American Historical Review*, Vol. 97, No. 4 (October, 1992), pp. 1084-1104.
- ¹⁹ O istorijskom neuspahu jugoslovenstva: Paul Lendvai and Lis Parcell, "Yugoslavia without Yugoslavs: The Roots of the Crisis", *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-), Vol. 67, No. 2 (April, 1991), pp. 251-261; Dusko Sekulic, Garth Massey, Randy Hodson, "Who Were the Yugoslavs? Failed Sources of a Common Identity in the Former Yugoslavia", *American Sociological Review*, Vol. 59, No. 1 (February, 1994), pp. 83-97, itd.
- ²⁰ Thomas Oleszczuk, "The Commanding Heights and Liberalization: The Case of Yugoslavia", *Comparative Politics*, Vol. 13, No. 2 (January, 1981), pp. 171-185.
- ²¹ O uzrocima entičkih antagonizama veoma koncizno u: Sergej Flere, "Explaining Ethnic Antagonism in Yugoslavia", *European Sociological Review*, Vol. 7, No. 3, Special Edition on Eastern Europe (December, 1991), pp. 183-193.
- ²² Murat Somer, "Cascades of Ethnic Polarization: Lessons from Yugoslavia", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 573, *Culture and Development: International Perspectives* (January, 2001), pp. 127-151.
- ²³ Steven L. Burg and Michael L. Berbaum, "Community, Integration, and Stability in Multinational Yugoslavia", *The American Political Science Review*, Vol. 83, No. 2 (June, 1989), pp. 535-554.

TITO'S REGIME AND YUGOSLAV CULTURE: REPRESSION, CONSOLIDATION AND COLLABORATION

Summary:

Coexistence of civic culture and the communist regime was created in the process of repression, mutual adjustments and, progressively, through calming relations. These processes were complex, and usually took place without public participation. So it is not always possible to reach all their relevant details. Neither did they occur in a simple, linear evolution. The regime has maintained, until its very endings, its totalitarian and authoritarian characteristics. The first post-war generation in the Yugoslav culture was consolidated during the first decade of the new government, when the limits of mutual tolerance have been gradually set. The boundaries of the regime tolerance were then expanded or narrowed in accordance with the movement of the pendulum by the Yugoslav regime approaching the East or West. Political repression has eventually weakened, and tolerance was more pronounced in periods of economic growth and easing political tensions. With all its specific restrictions, the liberalization of politics and the economy was beneficial. An important factor in the relative freedom and tolerable political and ideological climate also became the universal acceptability of the Yugoslav regime. Yugoslav culture was developed in sharp contrast with the poor, rural and uneducated society. In some kind that culture was in a sharp contrast to the very personality of Tito. He barely spoke, vaguely, his intellect, outside the domain of manipulative power, was almost reduced. He resented intellectuals, he was surrounded by banal and glamorous tastelessness, to him avant-garde was incomprehensible, too far from his neo-pharaonic classicism, but also harmless for the order that relied on a broad base of poor, illiterate peasants and workers. But he never concealed his personal animosity toward individualism, private initiative and individual freedom. Tito's personality revealed a peculiar dualism of political virtuosity and intellectual modesty. His juggling between the East and the West, and his almost comic relying on the Third World, his policy that has become anachronistic during the seventies, he began to transfer into the internal relationships, turning nationalists against one another, and he probably was not always sufficiently aware of the consequences. The creator of the policy of national „brotherhood and unity“, he mostly contributed, among all the important personalities and institutions, that his own system of values, already reduced to phrases and rituals, ends by being meaningless and eventually collapsed.

Key words: Tito's regime, Yugoslav culture, communist repression, nationalism, Yugoslav idea

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

LAJKA I SNOVI

David Albahari

LAJKA I SNOVI

ТАК ИДЕТ ШТУРМ ВСЕЛЕННОЙ РАДИ ЖИЗНИ НА ЗЕМЛЕ



Космос является для нас не только полем битвы, но и полем жизни. Мы стремимся к нему, как к источнику энергии, как к источнику информации, как к источнику спасения. Мы стремимся к нему, как к источнику жизни.

НЕ ЧУДО, А РЕАЛЬНОСТЬ!

Мы стремимся к космосу, как к источнику жизни. Мы стремимся к нему, как к источнику энергии, как к источнику информации, как к источнику спасения. Мы стремимся к нему, как к источнику жизни.

Мы стремимся к космосу, как к источнику жизни. Мы стремимся к нему, как к источнику энергии, как к источнику информации, как к источнику спасения. Мы стремимся к нему, как к источнику жизни.



Разработка системы питания

Система питания является основой любой системы. Она обеспечивает работу всех компонентов и гарантирует надежность и долговечность системы.



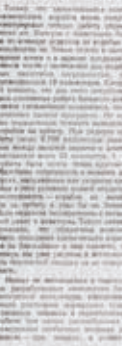
Эта система предназначена для обеспечения стабильного питания в условиях повышенной нагрузки и температуры.



Исследования в области космического питания продолжаются, и мы стремимся к созданию более совершенных систем.



Информация о наших проектах доступна на нашем сайте.



Эти изображения иллюстрируют различные аспекты нашей работы в области космических технологий.



На работе...



Каждый из этих кадров отражает важный момент в нашей работе.

Мы уделяем особое внимание деталям и качеству нашей продукции.

Наша команда работает над тем, чтобы обеспечить высочайший уровень надежности.

Мы стремимся к постоянному совершенствованию наших технологий.

Спасибо за ваше внимание и поддержку наших проектов.

С уважением,
Команда разработчиков



Эти фотографии демонстрируют масштаб наших производственных мощностей и разнообразие нашей продукции.

ТЕЛЕПЕРЕДАЧА ИЗ КОСМОСА

Сегодня мы получили первую телепередачу из космоса. Это исторический момент, который открывает новые возможности для исследований и коммуникации.

Ovih dana svi su govorili i pisali o Gagarinu, a ja se prisećam Lajke, prvog živog stvora koji je kružio oko Zemlje i, naravno, prve žrtve u svemiru. Svi smo tada, čini mi se, bili zaljubljeni u tog psa, mešanca, kojeg su šinteri uhvatili na ulici u Moskvi, a sovjetski naučnici prihvatili kao ozbiljnog kandidata za let u svemir. Naime, rekli su oni, pas koji je u stanju da preživi moskovsku zimu na ulici sigurno će izdržati i napor kosmičkog putovanja. Ne zna se pravo Lajkino ime, kao ni ko je bio njen originalni vlasnik. Kada je doneta u svemirski centar, dobila je nekoliko imena, uključujući Kudrjavka i Limončik, ali je na kraju ostalo ime Lajka (koje je zapravo naziv za nekoliko vrsta pasa srodnih haskiju). Sama Lajka je najverovatnije bila mešavina haskija i terijera.

Kada su stigle vesti o lansiranju Sputnjika 2 sa Lajkom, trećeg novembra 1957, moj život se pretvorio u gledanje u nebo, pogotovo ono noćno. Piljio sam u nebo u potrazi za svetlom tačkom koja je, za razliku od nepokretnih zvezda, klizila preko neba. Oči su mi suzile od napora i kada bi mi se učinilo da kroz prizmu suza vidim tu tačku, mahao sam joj kao da Lajka može da me vidi iz svog novog svemirskog doma.

Sada se zna da je ona tih noći, u kojima sam joj mahao sa dvorišne terase, već odavno bila mrtva. Sovjetske vlasti su dugo tvrdile da je Lajka bila uspavana ili otrovana, ali sada se zna da je uginula u mukama zbog pregrevavanja njene kabine. Lajka je verovatno uginula već prilikom četvrte orbite, tako da je Sputnjik 2, moglo bi se reći, bio mali leteći grob. Taj grob je leteo pet meseci i napravio 2.570 orbita, da bi se polovinom aprila 1958. godine potpuno raspao i izgoreo prilikom povratka na zemlju.

Ništa od svega toga nisam tada znao. Dovoljno mi je bilo moje verovanje da nam Lajka nagoveštava dolazak veličanstvene budućnosti. Gradnja svemirskih baza i flotila kosmičkih brodova, verovao sam, tek što nije počela i ozbiljno sam razmišljao u kojoj bi koloniji bilo najbolje živeti. Baza na Marsu nije dolazila u obzir zbog strašnih Marsovaca; Mesec je bio odviše blizu Zemlje; Venera je zvučala primamljivo, što je razumljivo, a Saturn je obećavao najviše avantura. Od same pomisli da ću doživeti 21. vek tresla me je groznica, jer je tada, u tom veku, sve trebalo da bude drugačije, pogotovo sam život. U toj budućnosti, uveravali su nas prognozeri ljudskih sudbina, čovek neće morati više da radi, jer će sve poslove u kući i na poslu preuzeti poslušni roboti. Pisci naučne fantastike utrkiivali su se ko će uverljivije da prikaže tu sjajnu budućnost, iako se mora priznati da su najveći među njima – kao što su Isak Asimov, Stanislav Lem, Artur Klark, Ursula Legvin i Filip Dik – koristili svaku priliku da upozore na to da oni nisu proroci već samo pisci koji beru plodove svoje imaginacije i inspiracije.

Ali šta je mogao da zna devetogodišnji dečak za koga je svemir bio ono što je Elin Pelin, bugarski pisac za decu, napisao u knjizi „Jan Bibijan na Mesecu”? Tu bih, na Mesecu, dakle, šetao sa Lajkom, bacao joj neki štap i milovao je po glavi kada bi mi ga, sva zadihana, donela i spustila ispred mojih nogu. Na skafander uopšte nisam pomišljao jer mi je bilo normalnije da zamislim da čovek svugde jednostavno diše, isto onako kako diše na Zemlji. (Pa i u seriji filmova „Ratovi zvezda” niko ne nosi zaštitna odela, pogotovo ne skafandre, iz prostog razloga što bi oni usporavali radnju i odvlačili pažnju gledalaca.) I zato smo Lajka i ja bili isti onakvi kakvi smo bili na Zemlji i zajedno smo odlazili na spavanje, da bismo se narednog dana zatekli u nekoj novoj avanturi.



LAJKA (1957)



GREGOR GARZENKO
SA BELKOM I
STRELKOM (1960)

Sve sam to šaputao Lajki dok je Sputnjik 2 nehajno preletao preko mene a malo Lajkino telo odavno prestalo da šalje podatke. Ne znajući to, ja sam i dalje stajao na toj dvorišnoj terasi i sanjao svet koji će jednog dana sigurno biti bolji. Nije li zbog toga Lajka letela preko neba, kao uostalom i Gagarin i svi oni drugi kosmonauti?

Naravno da nisu. Leteli su zbog propagande koja im je bila potrebna u vreme „hladnog rata“; leteli su da bi proverili podatke za usavršavanje raznog oružja i svemirskih štitova, leteli su da bi uverili svet da su oni bolji od svih ostalih, pogotovo od onih drugih koji su takođe leteli i kružili oko naše planete. Niko, naravno, nije leteo zbog jednog devetogodišnjeg dečaka, zbog hiljada i hiljada devetogodišnjih dečaka i devojčica koji su širom sveta gledali u nebo i mahali Lajki, uvereni da ona predstavlja početak ostvarenja njihovih snova, početak novog sveta.

Ništa, avaj, nije ostalo od naših snova, kao što ništa nije ostalo od male Lajke. Međutim, laž ideologije koja nam je tada ponuđena i dalje je ista, i svet, zapravo, nikada nije bio gori, nikada nije nudio tako malo nade kao danas. Laž o Lajki samo je bio uvod u svet načinjen od laži, svet koji se, na svu našu sreću, srušio pod teretom vlastite težine. Ali ideologije lako ustaju iz mrtvih i, kao svi vampiri, postaju sve otpornije, sve sposobnije da prežive, puštajući svoje nezasite pipke prema nama.

Ponekad noću, pogotovo kada je nebo vedro, odem u neki mračniji deo dvorišta, zabacim glavu i čekam. Čekam da se negde pojavi mala svetla tačka, neka nova Lajka, iako dobro znam da život ne može da počne iz početka. Čekam kao da sam devetogodišnjak koji i dalje veruje u čuda. Čekam, jer ako prestanem da čekam, priznaću da sam sve izgubio, čak i snove.

UDK BROJEVI: 75.041.5 ; 32-055.2:929 Броз Ј.
ID BROJ: 184332812

Nenad Radić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**U ZLATNOM RAMU, PATINIRANOM:
PRILOG ZA STUDIJU O PORTRETIMA JOVANKE BROZ**

Apstrakt:

O portretima Jovanke Broz se gotovo ništa ne zna. Nikada nisu bili ni publikovani ni proučavani. Kao i njena persona u istoriji Jugoslavije i oni su u muzejskom prostoru Memorijalnog centra „Josip Broz Tito” bili podvrgnuti osudi zaborava. U radu se po prvi put publikuju dva portreta „drugarice Jovanke”, Omera Mujadžića, nastala 1952. godine, kada se Jovanka i pojavljuje na javnoj pozornici. Njihova istorijska i intimna, likovna i reprezentativna vrednost predstavljena je kroz ponovno imaginarno vraćanje u Rezidenciju u Užičkoj 15, kao prostoru pamćenja kolektivnog sna o Titovoj Jugoslaviji. Koristeći se metodologijom Valtera Benjamina, navodima iz inventara protkanim citatima i komentarima, portreti se jasno vraćaju u kontekst koji pokazuje njihovu specifičnu politiku predstavljanja.

Ključne reči: Omer Mujadžić, Jovanka Broz, portret, politika predstavljanja

Portreti Josipa Broza Tita su još za njegovog života bili više puta publikovani i umnožavani. U nekoliko navrata njegovo poziranje većem broju odabranih umetnika, od Božidara Jakca, Paje Jovanovića, Marina Tartalje do Mersada Berbera i drugih, bilo je i predstavljano kao javni čin glorifikacije oca nacije. Od samog početka, pa sve do danas, njihova očigledna namena da njegov lik učine sveprisutnim u kolektivnoj svesti, bila je u potpunosti transparentna i jasna. Iako sam se i u magistarskom i u doktorskom radu bavio njegovom zbirkom, u prvom njenom funkcijom u građenju vladarskog identiteta, u drugom njenom celinom kao *sumom* predstave moći, nisam smatrao da ih, budući da su kao očigledni dokaz toliko često bili (zlo)upotrebljavani, uopšte uzmem u razmatranje. Sa druge strane, o portretima Jovanke Broz se gotovo ništa ne zna. Nikada nisu bili ni publikovani ni proučavani. Kao i njena persona u istoriji Jugoslavije i oni su u muzejskom prostoru bili podvrgnuti osudi zaborava. Iz pijeteta prema Jovankinom ćutanju, dugo sam oklevao da se pozabavim, pre svega, osvetljavanjem njihovog postojanja, a onda i analizom onih portreta za koje smatram da zaslužuju pažnju stručne javnosti. Istražujući materijal za knjigu o Parku skulptura u Užičkoj 15, ponovo sam se našao u depou likovne zbirke u Muzeju „25. maj“ i, između ostalog, prvi put ugledao njen portret – ulje na platnu iz 1952. godine, rad Omera Mujadžića i portret u kararskom mermeru Antuna Augustinčića iz 1959. godine. I portret i bista su bili izloženi, a potom 1982. godine uklonjeni, „Portret drugarice Jovanke Broz“ iz Rezidencije u Užičkoj 15, u Beogradu, a mermerna bista iz hola Bele vile na Brionima. Oba dela sam već poznao na osnovu fotografija, o skulpturi se još i moglo nešto zaključiti, ali o Mujadžićevom portretu „u drvenom zastakljenom ramu zlatno patiniranom“ (kako piše u inventaru i u muzejskom kartonu) na osnovu mutne fotografije se samo moglo konstatovati da je nekada postojao i stajao u Jovankinom čuvenom Zlatnom salonu. Od svih slika iz tog prostora u kome nikada nisam bio, samo je ta slika ostala mutno i nedostupno polje. Taj „slučajni“ *in full color* susret sa Jovankinim likom iza stakla u Muzeju istorije Jugoslavije, bio je prustovski okidač koji mi je u sećanje u potpunosti vratio i oživeo trenutak (bio je to doček Valeri Žiskar D’Estena) kada sam prvi i jedini put uživo, na svega pedalj od mog oka, ugledao njen lik kroz prozor mercedesa. Svaki detalj oživeo je u mom oku, iniciran tim efektom stakla: sjajna crna kosa, svetlucanje brilijantne minduše, jarko crveni karmin, zlatna narukvica i bela rukavica. Razlika je bila samo u inverziji vremena i prostora, na portretu je Jovanka bila u punom sjaju svoje mladosti a ja u odrazu stakla na pragu pete decenije. A iza stakla crnog mercedesa njen lik bio je lik matrone, a moj odraz, koji se u trenu poput odbleska blica, vratio u moje pamćenje, bio je lik dečaka u beloj košulji sa jarko crvenom pionirskom maramom, kako razgoračenih očiju bulji u njen kraljevski profil.

Nakon nekoliko dana, 31. maja 2011, usledila je dugo i sa zešnjom očekivana poseta parku nekadašnje Titove rezidencije. Nikada nisam bio u tom prostoru, a cilj obilaska je i ovoga puta bio gledanje skulptura koje su ostale „iza zida“ pošto je 1997. godine prenamenjen u predsedničku rezidenciju. U središtu nekadašnjeg „najlepšeg beogradskog parka“ još uvek je poput nasukanog belog broda stajala ogromna razvalina nekadašnjeg Titovog i Jovankinog doma (zgrada je pogođena sa dva projektila 1999. godine koja su u potpunosti raznela Titov radni kabinet, spavaću sobu na spratu i hol). Ušli smo kroz zaraslu travu pravo u praznu školjku *Zlatnog salona*, gde su samo ostaci raspršenih kristalnih lusterata po podu bili jedini svetlucavi trag nje-

govog nekadašnjeg sjaja. Tu i tada, poražen tim prizorom, rešio sam da napišem ovaj prilog. Shvativši da svako odlaganje doprinosi našem zaboravu, shvatio sam i da je jedini mogući pristup ovakvoj temi moguć samo odbacivanjem koncepta (pseudo)naučne metodologije. Jedini pristup koji je u ovom trenutku moguć je analitički pristup nalik onom koji je Valter Benjamin ostavio u svom magnum opusu *Das Passagen-Werk* (prvi put objavljeno 1972). Zasnovana na „slučajnostima“ na koje nailazi kolekcionar i *flaneur* (onaj koji dokono se šetajući doživljava svet) benjaminovske provenijencije („kolekcionar – taktilno, flaneur – vizuelno“), sakupljajući krhotine prošlosti uporedo sa čitanjem asocijativnih pasaža tekstova velikog broja autora, ova metodologija jednog kolektivnog sna kakva je bila Titova Jugoslavija, u čijem središtu sam se tog kerolovskog “zlatnog dana” našao, predstavlja, uz sve posledice koje sa sobom nosi, jedini način da se tajni deo njegovog sadržaja bar donekle predstavi i da se iz njega izadje.

Portret I

3586. Zlatni salon u prizemlju, slika umetnička, ulje na platnu, portret drugarice Jovanke Broz. Signirano levo dole: Mujadžić. Dimenzije 67x51 cm. U zastakljenom drvenom ramu zlatno patiniranom (u inventaru rukom dopisano: Poklon), Muzej istorije Jugoslavije.

Jovanka je prikazana kako sedi i u krilu, u belim rukavicama, drži mali buket crvenih ruža. Odevena u plavu haljinu od „saten svile“ figura je postavljena na plavičasto srebrnoj pozadini ispod koje se naziru i ružičasti slojevi. Lice, prikazano u desnom poluprofilu je potpuno otkriveno, crna sjajna kosa je umotana u punđu, a inkarnat je naglašeno beo; ispod pastoznih



OMER MUJADŽIĆ,
PORTRET DRUGARICE
JOVANKE BROZ (1952) -
IZ ZLATNOG SALONA
©Muzej istorije Jugoslavije

nanosa bele, nazire se sloj ružičaste boje, kapci su blago osenčeni plavičastim lazurnim tonom. Jarki crveni karmin, nanet pastoznim potezima, i nešto smirenije crvene boje ruža su jedini topli tonovi. Prelivanje i sjaj tonova na svili i kosi kao kontrapunkt slobodnijim gotovo vermerovski taktilnim nanosima crvene (karmin) i bele boje (rukavice), daje čitavoj predstavi zlatastu auru. Blagi osmeh još više naglašava ukočenost čitave poze, izgleda kao da Jovanka ne diše, kao u trenutku kada treba da bude fotografisana.

Portret II

1258. Ženska spavaća soba na spratu, slika umetnička, ulje na lesonitu, portret druga-ricice Jovanke Broz. Signirano levo dole (potpis nečitak) 1952. godine. U zastakljenom pozlaćenom drvenom ramu. Vlasnik Jovanka Broz, Beograd.

Na osnovu fotografije, nažalost, ne može se zaključiti ništa o koloritu. Slikarski potez je znatno slobodniji, poza je identična, s tim da je ovde Jovankin pogled uperen u posmatrača. Ram stolice, haljina i nakit tretirani su slobodnije. Sa sigurnošću se može zaključiti da se radi o delu istog autora. Iako dimenzije u popisu nisu date, slika je izvesno manjeg formata i na osnovu svega, može se zaključiti da je poslužila kao *modello* za reprezentativniji i formalniji portret. Potpis je nečitak (ovo se može proveriti samo na licu mesta pred originalom), ali je popisna komisija ipak pročitala 1952. godinu.

U životu Jovanke Broz 1952. godina predstavlja veliku prekretnicu. Stupanjem u brak ona se, poput bodlerovske „žene – luksuznog predmeta“ u Titovoj zbirci, pojavljuje na javnoj sceni. Ta pigmalionska transformacija, pažljivo i tajno izvedena u Rimu pod nadzorom Vladimira i Vere Velebit kao u Šoovoj drami, 1951. godine, u ženu izuzetne i upadljive lepote i besprekornih manira je upravo trenutak koji je uhvaćen na ova dva portreta. Od tog momenta ona će i iskreno uživati u toj ulozi gotovo čitave dve decenije. Uvek odevena u oblacima raskošnih i svetlucavih materijala, okićena zlatom i briljantima sa „jugoosmehom“, kako ga je kaustično nazvao Milovan Đilas, ona će biti otelotvorenje i potvrda Titove harizmatične predstave svetlu. O tome koliki značaj su ovi portreti kao uspomena i *punto di riferimento* imali za Jovanku, govori pre svega kontekst u kome su bili izloženi u rezidenciji. Prvi, reprezentativniji, u zlatnoj auri salona, najopulentnijem prostoru namenjenom prijemu kraljevskih gostiju, kao „biljurno“ ogledalo gospodarice Titovog doma. Drugi, intimniji, u spavaćoj sobi, prostoru u kome se ta predstava žene kao luksuznog predmeta svakodnevno obnavljala i transformisala u umetničko delo. I u jednom i u drugom prostoru upravo izbor slika i predmeta koji su ih okruživali to dokazuju i potvrđuju. Njihovo razumevanje jedino je moguće ako ih ponovo „vratimo“ i prikažemo u jednom takvom kontekstu. No, pre toga, kako bi sve plastičnije dočarali, sledi jedan opis Mujadžićevog rada, zbog koga je najverovatnije i izabran da naslika portrete, kao i nekoliko citata, s razlogom pozajmljenih, iz narativa Dafne di Morie.

Autor

Omer Mujadžić (1903, Bosanska Gradiška – 1991, Zagreb)

Studirao na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu (F. Kovačević, Lj. Babić), diplomirao 1924. Nastavlja studije 1925-26. na Ecole des Beaux-Arts u Parizu. Likovni suradnik Arheološkog muzeja u Zagrebu, a od 1931. prof. Akademije likovnih umjetnosti; vodi tečaj anatomije, a zatim slikarsku klasu (*Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb, 1964).

„U ateljeu Omera Mujadžića vladaju dvije vrednote koje vladaju i njegovim stvaranjem: red i čistoća. To je jedan veliki prostor u zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. (...) Sve stvari: paravan, stol, ormar, stalak, pokazuju vizualnu bit svoje prirode: jasan crtež, čiste



OMER MUJADŽIĆ,
PORTRET DRUGARICE
JOVANKE BROZ (1952) -
IZ SPAVAĆE SOBE
©Muzej istorije Jugoslavij

plohe i puni volumen. Na stolu okupani kistovi, zašiljene olovke, poređane tube boja. (...) U jednom uglu sobe nakupilo se najviše čistoće. Tu je gipsana Venera. Čuva je prozirni papir prebačen preko lica i grudi. Od tog, u času, stara bočica djeluje kao buket svježeg jasmina. Preko puta nje na stolu sve upravo blista od sredenosti. Naime, pogled se zaustavlja na reprodukciji slike kralja svih slikara, Velasqueza, velikog majstora slikarskog reda. (...) Bistar crtež, čiste plohe i jasni volumeni. U najboljim trenucima, osobito na figurama, staložile su se linije i boje sjajnim mirom, sličnim onom koji karakterizira Corotovo slikarstvo. Čini se da je bitna riječ kojom bi se mogao označiti Mujadžićev napor s bojom u ovo posljednje doba: smirivanje. Uzeo je motiv upravo izazovan u boji: buket raznobojnog cvijeća. I baš na takvom motivu razvio je likovni tekst sretne kolorističke staloženosti. Disciplinirao pigment, uskladio uljanu bojinu materiju, oduhovio je postupak. Neki fini dah kolorističkog reda ovio je pojedine njegove figure, naročito bukete." (M. Peić, "U ateljeu slikara Omera Mujadžića", *Vjesnik* 13. IX 1953, Zagreb)

Jovanka/Rebeka, 1952. godina

Jovanka Broz, rođena Budisavljević (1924)

Na službu u Beli dvor, kod druga Tita, došla je 1945. godine. Domaćica vile u Rumunskoj 15 (kasnije Užičkoj 15) postala je 1946. god. Tokom njegove bolesti i operacija na Bledu 1951. godine bila je njegova negovateljica. Jovanka i Tito su se venčali u tajnosti 15. aprila 1952. godine. Prvo obaveštenje o tome dato je 17. septembra, povodom svečanog prijema u čast britanskog ministra inostranih poslova Antoni Idna u Belom dvoru, kada se na pozivnici za prijem pored Titovog imena pojavilo i njeno ime. Senzacionalnu vest o ovom događaju, 19. septembra prenele su skoro sve svetske agencije. Septembra 1952. godine iz štampe je izašlo prvo izdanje romana Rebeka, Dafne Di Morie. Film koji je Alfred Hičkok snimio po ovom romanu, počeo je da se prikazuje u beogradskim bioskopima krajem iste godine.



VLAHO BUKOVAC,
TOALETA
JEDNE GRKINJE
(1889) - DETALJ
©Muzej istorije Jugoslavije

„Jednom – rekao je i namazao debeo sloj putera na pržen hleb – jednom ćete i sami videti da mi dobrota nije najjača strana. U ovom trenutku, naravno još ništa ne znate. Ali niste odgovorili na pitanje. Hoćete li da budete moja žena?

Ne verujem da sam i u najsmelijim snovima ikada o tome snevala. Ili da mi se u svesti pojavila ta mogućnost. Jedanput, kad me je vozio svojim kolima i kad smo ćutali čitave kilometre, zamislila sam neku fantastičnu priču, kako je on teško bolestan, u nesvesti je i onda pošalje po mene, a ja sednem pored njegovog kreveta. (...) Ovaj me neočekivani razgovor o braku zbulio, uzbudio. To je bilo kao u priči, kad kralj zaprosi neku pastirku. Nije zvučalo verovatno.

Misis de Vinter, zvaću se misis de Vinter.

Vidim osvetljeni trpezarijski sto i duge sveće. Maksim sedi na kraju stola. Ručak za dvadeset i četiri osobe. U kosi imam cveće. Svi gledaju u mene, svaki nazdravlja meni: „Pijmo u zdravlje domaćice“. A Maksim posle kaže: *Nikada te još nisam video tako lepu.*“ (D. Di Morie, *Rebeka*, prevela Draga Petrović, Narodna tehnika, Beograd 1952, str. 55, 57)

Fragmenti i „poetika“ inventara

„Kuća je zbir slika koje čoveku daju osnove ili iluzije stabilnosti. Čovek stalno ponovo izmišlja njenu stvarnost: odrediti sve te slike značilo bi iskazati dušu kuće; značilo bi razviti pravu psihologiju kuće.“ (G. Bašlar, *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović, Kultura, 1969, 45)

Moje prvobitno kustosko, a potom i naučno interesovanje za Titovu likovnu zbirku, bilo je od samog početka usmereno na njeno sagledavanje u kontekstu prostora u kome je bila u svojoj prvobitnoj funkciji kao zlatni okvir njegove apsolutne moći. Tako sam imaginarno smeštajući slike i skulpture u prostor Rezidencije u Užičkoj 15, sagradio čitavu *Domus memoriae*. U tom mnemoničkom zahvatu koristio sam se prevashodno inventarom rezidencije. Povezan u crvenu kožu sa zlatotiskom, bio je i ostao najdragoceniji dokument o sadržaju Titove *Domus aureae*. U osnovi više policijski, poput dokumenta sa uviđaja nekakvog zločina, štur i nekad zbunjajući u opisima pojedinih predmeta, pre svega slika, njegova temeljitost (bukvalno su popisani svi predmeti od upaljača i znački do slika, tepiha i luster, uključujući i one najefemernije kao što su npr. Mocart kugle) i sistematičnost (popis je organizovan po prostorijama od ulaznog hola do tavana) bio je dugo vremena tretiran kao državna tajna (uvek pod ključem i dostupan samo nekolicini proverenih muzejskih radnika). Na osnovu njega, po osnivanju Memorijalnog centra Josip Broz Tito, 1982. godine, otvoreni su i muzejski kartoni koji su bukvalno preneli sadržaj



JOVANKA BROZ U VRTU
BELE VILE, BRIONI
(27. VIII 1956)
©Muzej istorije Jugoslavije

svake inventarne jedinice, zadržavajući poziciju u inventaru kao *numerus curens* ulazne muzejske knjige. Taj višemesečni danonoćni popis, pratilo je i fotografisanje svakog predmeta sa brojem. Ove fotografije su tako savršeno i magično upotpunile okvir čitavog poduhvata da je nestručnost komisije u pojedinim delovima poprimila hipertekstualnu vrednost Borhesove „izvesne kineske enciklopedije“.

„Granična linija između privatne sfere i javnosti ide posred kuće. Privatni ljudi izlaze iz intimnosti svoje sobe u javnost salona; ali i jedna i druga prostorija su u tesnoj uzajamnoj vezi. Samo još ime salona podseća na to da društveni disput i javno rezonovanje imaju svoje poreklo u sferi aristokratskog društva.“ (J. Habermas, *Javno mnjenje, Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, 62)

Zlatni salon u prizemlju – javna sfera

(površina: 135,80 m)

3536. Salonska garnitura drvena, pozlaćena, iz epohe, tapacirana svilenim brokatom svetlo grao boje. Sastoji se od: stola elipsastog oblika sa 4 noge međusobno učvršćene polukružnim elementima spojenim po sredini dekorativnim cvetom. Na gornjoj površini, mermerna ploča roza boje. Dimenzije stola 84x69x76; dvosed u obliku školjke dimenzije 167x60x45 cm; polufotelja sa naslonom za leđa ovalnog oblika, dimenzije 62x53x46 cm. komada 4; stolica sa tapaciranim naslonom za leđa dimenzije 46x40x46 cm. komada 2, (stil Luj XVI).

3547, 3578. Još dve salonske garniture, prva „tapacirana zelenim brokatom sa cvetnim motivima“, a druga „goblen somotom grao-zelene boje“. Ukopno tri sofe, osam fotelja i šest stolica, obe garniture u stilu Luj XV.

3532. Klavir marke „Steinway & Sons“, br. 281800. Drvena konstrukcija obojena terakot crvenom lak bojom. Na toj osnovi unutra i spolja naslikani japanski motivi iz epohe. Dimenzije 145x173x98 (u stvari ovo je redak primer posebnog, *custom made, baby grand Chinoiserie* modela u stilu Luja XV, cinober boje. *Portet drugarice Jovanke Broz*, 3586, stajao je iznad klavira).

3533. Stolnjak ukrasni (prekrivač klavira), svileni, vezen srmom, sa resama, iz epohe. Osnovna boja zlatna. Dimenzije 116x116 cm.

3534. Vazna sa poklopcem br. 881 (fabrički), porcelanska, bogato ukrašena reljefnim vencima ruža, bele boje. Poklopac čipkasto rađen sa završnom figuricom Amora. Nemački proizvod – bečka škola. Visina sa poklopcem 59 cm.

3563. Vitrina drvena, stilske obrade, pozlaćena sa jednim zastakljenim krilom i ovalnim zastakljenim bočnim stranama. Sa tri police unutra, dimenzije 100x39x180 cm (stil Luj XVI).

3554. Ležaljka drvena, stilske obrade, iz epohe, pozlaćena, dimenzije 225x90x36 cm. Sa dušekom, naslonom za glavu i jastukom presvučeno sa brokatom svetlo drap boje sa cvetnim motivima. (Ova *chaise long*, preneti je iz Belog dvora iz nekadašnjeg budoara knjevinje Olge. Posle otvaranja Memorijalnog centra Josip Broz Tito, vraćena je u Beli dvor)

3556. Ogledalo biljurno u drvenom ramu stilske obrade, pozlaćeno, iz epohe, dimenz. 210x190 cm.

3561, 3562. Vazna keramička, emajlirana spolja metaliziranim emajlom zvezdanog noćnog neba, vis. 55 cm (Ukupno je u trenutku popisa u salonu bilo deset vaza).

3586. Slika umetnička, ulje na platnu, portret drugarice Jovanke Broz. Signirano levo dole: Mujadžić. Dimenzije 67x51 cm. U zastakljenom drvenom ramu zlatno patiniranom. (Do broja 3597. umetničke slike: dve male žanr scene Paje Jovanovića flankirale su kopiju Vatoove slike *Kadril*, u inventaru opisana kao: "Zabava u prirodi", na ramu pločica sa natpisom „Škola Watteau XVIII Gardijska divizija svom Vrhovnom maršalu Titu za rođendan"); **3587, 3588.** „auto/portret Rembrandta, u drvenom ramu bogato izrezbarenom, zlatno patiniranom, iz epohe" i „Portret majke", takodje „Rembrandt, napomena proveriti autentičnost"; **3589.** „motiv: devojka sa lautom, iz 1855. Dimenzije 102x73,5 cm. U drvenom ramu sa gipsanim plastificiranim dekoracijama zlatno patinirane" (slika Đure Jakšića, „poklon drugu Titu od Izvršnog veća Srbije 1952. godine"); **3590.** Portret devojke, G. Maksa **3592.** Brodolomci na čamcu, Ajvazovski 1885; **3597.** Slika umetnička, ulje na bakru, Motiv: pejzaž. Dimenzije 47x60 cm. Autor Jan Griffier le Vieux 1656, Amsterdam + 1718, London. U drvenom ramu pozlaćenom, bogato rezbarenom i patiniranom (itd. ukupno dvanest slika, od toga je savremeno delo samo Mujadžićev portret, ukupno samo tri slike domaćih autora, ostale "starih majstora")

3598. do 3605. (Tepisi od kojih je pet persijskih) Tepih sa resama, osnovna boja drap, persijski, iz epohe, sa raznim motivima. Dimenzije 745 x460 cm.

3696. Luster od belog kristala troredni, bogato ukrašen kristalnim visuljcima, sa 50 sijaličnih mesta. Visina 188 cm. širina 54 cm. Komada 2.

Ženska spavaća soba na spratu – privatna sfera

1148. Komplet toalet garnitura od slonovače, komada 15, bez završne opreme. U drvenoj kutiji obloženoj zmijskom kožom sa 5 ukrasnih figura od slonovače na poklopcu, dimenzije 700x623x205 mm.

1213. Vazna sa porcelanskom pozlatom sa spoljne strane, poklon iz Japana drugarici Jovanki Broz. Visina 52 cm. Dizajn iz XVII veka, autor Kizan Kanigle. **1219.** Kutija zlatna za nakit, 18 k-ta, bogato ukrašena sitnim dijamantima i brilijantima, sa posebno ukrašenim stranicama na kojima su figure rađene u dvobojnom zlatu. Na unutrašnjosti poklopca posveta „Maršalu Titu, Varšava 18. mart 1946. godine" Težina 257 gr. (u katalogu *S poštovanjem Titu* – Izbor iz zbirke Memorijalnog centra „Josip Broz Tito", Zagreb, 1986, date su dimenzije: 4,5 cm, duž. 8 cm, šir. 6 cm, a u tekstu na str. 119, se piše da se radi o francuskoj kutiji za nakit iz XVIII veka. U stvari, radi se o tipičnoj kutiji za burmut. Fridrih II posedovao je preko 40 ovakvih kutija sličnih dimenzija, kao i Katarina Velika i drugi vladari XVIII veka. Na fotografiji u katalogu (str. 123) se vidi predstava Apolona i Marsije na poklopcu!) **1248.** Tri gramofonske ploče sa kompozicijama princa Norodoma Sihanuka **1232.** Figura Bude od legure, pozlaćena, sa posvetom „Porodici Broz – Kolmanovi, Ulan Bator 1968. godine" Visina 18 cm.

1294. Kasa čelična, mala crvene boje, na drvenoj dasci, dimenzije: 24,5x5x37,5 cm. sa dve brave i dva ključa. Unutra dve pregrade i jedan sef. Sa posvetom: „Kolektiv David Pajić, Titu, 17. I 1949. godine"

1250. U kasi pod br. 1249 se nalazi: poluge zlatne komada 2 br. 619 i 620, težine svaka po 1 kg, veliki carski dukat Franje Josipa težine 13,96 gr. komada 17; Zlatnik Aleksandra i Marije, kovan 1931. godine, težine po 13, 96 gr, komada 2 (i tako dalje, ukupno zlatnika 75, ukupna težina zlata u kasi 2608,03 gr).

1257. Slika umetnička, ulje na platnu, motiv **šminkanje**, autor Vlaho Bukovac, signirano desno dole „V. Bukovac, Paris, 1889“. Dimenzije 110x85 cm. U drvenom ramu bogato obrađenom i pozlaćenom (Radi se o slici *Toaleta jedne Grkinje*, koju Vlaho Bukovac navodi u svojoj autobiografiji, *Moj život*, SKZ, 1925, str. 147) **1258. Slika umetnička – ulje na lesonitu, portret drugarice Jovanke Broz. Signirano levo dole (potpis nečitak) 1952. godine. U zastakljenom pozlaćenom drvenom ramu. 1261.** Gravira u boji na srebrnoj ploči, iz epohe, motiv poljubac. 29,5x23 cm, zastakljena u zlatnom ramu sa zlatnim paspartuom. **1264.** Slika na svili, istočnjački motiv, na paspartuu i ramu od slonove kosti, bogato inkrustiran emajlom i zlatom. Motiv cveća i građevine. Dimenzije sa ramom 50x42,5 **1266.** Slika umetnička, ulje na ploči. Motiv tri figure, doterivanje toaleta, dimenzije 164x115 cm. U drvenom pozlaćenom ramu. Autor nepoznat. (Ovo je slika Mladena Josića, *Pripremanje toalete*, portret operske dive Katice Jovanović, iz 1938.)

1336. Flaša parfema kristalna, „Queria in Paris“. U kartonskoj kutiji presvučenoj ukrašenim papirom bež boje. (Radi se o parfemu *L'Heure Bleue* od Gerlena, koja je bila moj intimni, inicijalni okidač za čitav ovaj tekst. Budući da sakupljam kutije, dobio sam na poklon istovetnu za rođendan, aprila ove godine. Inače, danas je i flašica i kutija kolekcionarski predmet. Odmah sam se setio da sam je video na jednoj od fotografija inventara i to je bio početak mojih sanjarija o drugarici Jovanki!)

„O kada bi pronašli nešto – rekla sam iznenada nesvesno – kada bi pronašli nešto čime bi se mogle konzervirati uspomene, kao neki ukus, ili *miris!* I kada se uspomene ne bi nikada istrošile, ne bi izbledele, da možemo kad nam je volja, izvaditi bocu, izvući zapušač i *ponovo preživeti protekli trenutak.*“ (D. Di Morie, *nav. delo*, 45, 47)

(*L'Heure Bleue* ili „plavičasti čas“, kreirao je 1912. godine Žak Gerlen. Miris je satenski mek i romantičan kao plava izmaglica sutona u trenutku između dana i noći, pre nego što se na nebu pojave prve zvezde. Miris prvo emanira, započinje, slatkastim anisom i svežim bergamotom koji vodi do opojnog mirisa ruže, karanfila, tuberoze, ljubičice i nerolija. Meke i puderaste floralne note počivaju na osnovi od vanile, tonka semena, irisa i benzoina. Parfem se i danas proizvodi i reklamira kao „misteriozan, elegantan i vanvremen“. Bočica je izrađena od Bakara kristala sa zapušačem u obliku srca.)

Zaključak: Ka (psih)analizi portreta

3559. Kutija za nakit od pozlaćenog srebra i poludragog kamenja svetlo zelene boje (malahit) Unutrašnjost kutije tapacirana somotom violet boje, dimenzije 21x13x10 cm. Sa spoljne strane ključ i brava ukrašeni rozetom od pozlaćenog srebra i rubinom.

“Svaki čovek nosi u sebi neku tajnu, mnogi umiru ne našavši je, i neće je naći, jer kad su mrtvi, više nema ni nje, ni njih. Ja sam umro i vaskrsao sam sa dragocenim ključem svoje poslednje spiritualne duhovne kazete. Od mene sad zavisi da li ću je otvoriti u odsustvu svakog pozajmljenog utiska, pa da se njena misterija raširi po veoma lepom nebu. “ (G. Bašlar, *nav. delo*, 122)

“Nesvesno je ono poglavlje moje istorije koje je prekriveno belilom ili ispunjeno jednom laži: to je cenzurisano poglavlje. Ali istina se može ponovo pronaći i najčešće je ona već ispisana negde drugde. To jest:

- na spomenicima: a ovo je moje telo (*portret, slike kojima oblažem zidove svog doma, predmeti kojima se okružujem;*), to jest histerični simptom pokazuje strukturu jezika i dešifruje se kao natpis koji,

Nenad Radić

pošto je jednom pročitan, može se uništiti bez velike štete;
- u arhivskim dokumentima: a ovo su moje uspomene, nedokučive kao i spomenici kada ne znam njihovo poreklo (*stotine fotografija na kojima blistam*);
- u semantičkoj evoluciji: a ovo odgovara zalih reči i onome što je prihvatljivo u mom posebnom rečniku, kao i u stilu mog života i u mom karakteru; (*moji besprekorni maniri, aristokratski suzdržan govor, i tako dalje...*);
- u tradicijama takođe, odnosno legendama koje u heroizovanom obliku prenose moju istoriju (*moju biografiju nemoguće je napisati jer ćutim*);
- i, konačno u tragovima neizbežno sačinjenim u iskrivljenjima koja zahteva usklađivanje preljubničkog poglavlja sa poglavljima koja ga okružuju i kojima će moja egzegeza (*ovaj tekst*) vaspostaviti smisao." (Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, 40)

* Veliku zahvalnost dugujem Katarini Živanović, direktorki Muzeja istorije Jugoslavije kao i čitavom kolektivu. Ovog puta posebno su mi pomogli Ana Panić, Momo Cvijović, Svetlana Ognjanović i, kao i uvek, Slavica Drobac. Posebnu zahvalnost dugujem Simoni Čupić, bez čije podrške, saveta i razumevanja ovaj tekst nikada ne bi bio napisan.

Nenad Radić

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

IN THE GOLDEN FRAME:
STUDY FOR THE ANALYSIS OF JOVANKA BROZ'S PORTRAITS

Summary:

Virtually unknown, two portraits of Jovanka Broz (1924) by Yugoslav artist Omer Mujadžić (1903 – 2001) are presented for the first time. Their golden frames, literally and metaphorically, are the point of departure towards their contextualization. They are primarily analysed in relation to the space where they were hung: the private/public residence of the president Tito in Užička street no.15 in Belgrade. The building which was destroyed in 1999 is reconstructed as a hypertext and a memory palace. The meaning is intentionally blurred through complex quoting of the inventory of Jovanka's Gold drawing room and bedroom, and various other sources, in the manner of Walter Benjamin. Numerous objects that were framing the portraits are interwoven into the structure as the specific narrative on the border between public and private space as a metaphor of the golden dream of Tito's Yugoslavia.

Key words: Omer Mujadžić, Jovanka Broz, portrait, politics of representation

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 73/76.011.28

ID BROJ: 184333068

Irina Tomić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

BOUVI, DŽONS, BERNŠ – GLAMUR I KIČ U DELU RADE SELAKOVIĆ

Apstrakt:

Beogradska umetnica Rada Selaković (1952-2008) posvetila je neka svoja dela problemu glamura i kiča. Inspiracija i tema za nekoliko karakterističnih ostvarenja bili su Dejvid Bouvi i Grejs Džouns kao primeri glamura i Pit Berns kao predstavnik ultimativnog kiča. Dok je Bouvija prikazala u jednom asamblažu, lik Grejs Džouns pojavljuje se na više dela Rade Selaković u različitom kontekstu. Fascinacija i Bouvijem i Džounsovom posledica je uvida umetnice u njihovu istinsku kreativnost i moć transformacije, za razliku od relativno površnog holivudskog glamura. Štaviše, Rada Selaković je i sopstveni izgled – šminku, frizuru i odeću – saobražavala u nekim fazama ovom paru multimedijalnih stvaralaca. Nasuprot tome, lik Pita Bernsa, nadahnut omotom jedne od ploča njegove muzičke grupe, upotrebljen je za veoma slobodnu, ali semantički slojevitu ilustraciju XI karte tarota. Ovim delom umetnica je izrazila svoj stav prema kiču i izložila ga sofisticiranoj kritici.

Ključne reči: Rada Selaković, kostim, glamur, kič, Dejvid Bouvi, Grejs Džouns, Pit Berns

Ona naime realistički, bez nade, bez ikakvog optimizma prikazuje svet kakav jeste, svet izveštačenih ljudi, ljudi maski, ljudi imidža, svet rok zvezda, svet figura sa Bulevara sumraka i ona to toliko vešto radi da se te njene maske izveštačenosti stvarnije od onih u stvarnosti.¹

Dragoš Kalajić (1989)

U okviru nekih nedavnih klasifikacija beogradske umetničke scene, prevashodno osamdesetih godina prošlog veka, Rada Selaković opravdano je izostavljena. Naime, priroda njenoga dela izmiče, ili se čak direktno opire bilo kakvom pokušaju svrstavanja ili pozicioniranja. Tokom stvaralačkog uspona Rade Selaković, bitka između ličnog i univerzalnog, fizičkog i duhovnog besnela je na svetskoj sceni svom žestinom, ne samo na polju umetnosti. Povrh toga, zavladała je konfuzija u odnosima između polova, koja je rezultirala pojavom androgynosti, kao i tenzijom između umetnika i posmatrača. Stoga je *šokantnost* jedna vrlo važna odlika celokupnog stvaralaštva Rade Selaković. *Osećanje šoka* ona je uspela da izazove: svojim izgledom, odabirom tema, načinom izvedbe, itd. Ova pojava ne vezuje se samo za pop-art, već i za hepening, kome je umetnica posvetila svoj diplomski rad.² Pristustvo elementa *šoka* u stvaralaštvu Rade Selaković delom je objašnjeno: „Današnji slikarski prizori stalno traže one puteve i metode samoodređivanja koji direktno vode do tako oblikovanih vizuelnih stanja koja u posmatraču imperativno iznuđuju jaka osećanja“.³ Moderni posmatrač ostaje uglavnom nezainteresovan za bilo kakva nova zbivanja za koja mu se čini da su već viđena. Sa druge strane, veza Rade Selaković sa hepeninzima, odnosno sa umeticima kao što su Džon Kejdž, Volf Vostel i Žan-Žak Lebel, mogla bi se objasniti svojevršnom zajedničkom misijom čiji je cilj bio da posmatrača trgnu i nateraju da stvori novi pogled na stvarnost. Tom zadatku Rada Selaković posvetila je ne samo svoja dela već i sopstveni izgled. Tokom studija, ona je svojim kostimima i šminkom svakodnevno fascinirala svoju okolinu, pa se može reći da su ti neprestani dnevni performansi bili prvo veliko delo ove umetnice: „Tada sam ... u ... slikarskom smislu radila i na slici i na sebi... Odnosno, rekla bih, izgledala sam kao hodajuća slika. Mnogo sam radila na odevanju, na šminki, na imidžu“.⁴ Taj scenski izgled bio je lišen skoro svake spontanosti. Zapravo, jedini relativno neposredni gestovi, kojih se njena okolina seća, bili su pokreti ruke između paljenja i gašenja cigarete. Eliminacija spontanosti dovela je do toga da većina ljudi koja ju je poznavala ne zna kako je izgledala bez šminke niti koliko je bila visoka, s obzirom da je uvek nosila cipele sa potpeticom. Kostimiranost Rade Selaković zapamćena je kao kombinacija glamurozne raznolikosti Holivuda i raskoši japanskog pozorišta. Spektar kostima bio je holivudski, dok je izvođenje po kvalitetu i preciznosti podsećalo na pripreme glumca japanskog teatra, jer je prvenstveno njena šminka ostajala savršena, bez obzira na vremenski period i prilike.



DEJVID BOUVI (1988)

Rada Selaković bila je glamurozna, ali se njena glamurnost nalazila između one koje su posedovale holivudske zvezde Glorija Svanson, Kerol Lombard, Norma Širer i Hedi Lamar i multimedijalnih ličnosti poput Dejvida Bouvija, Grejs Džouns i Pita Bernsa. Prema rečničkoj definiciji *glāmūr* (engl. *glamour*) jeste: sjaj, bleštavost; raskoš, luksuz, otmenost; privlačnost.⁵ To je prvenstveno vizuelno iskustvo i uloga mu je oduvek bila da zaslepi, opčini i prikaže poželjno, a da, sa druge strane, zavođenjem sakrije ono što se ne želi predstaviti. Može se reći da je „glamur privlačna pojava, postavljena i napravljena verzija realnosti“.⁶ Glamur se tokom 20. veka prvenstveno dovodio u vezu sa ženskom populacijom. Zbog toga je, pored odeće, vodeću ulogu u postizanju glamurnosti imala šminka. Zahvaljujući kozmetičkim proizvodima i preparatima za ulepšavanje, lepota je postala konstrukcija. Ljudsko lice predstavlja najkarakterističnije obeležje individualnosti jedne osobe, a „lice poput Grete Garbo više nije bilo lice osobe, već slika“.⁷ Za R. Barta to je pre bio „predmet kojem se ljudi dive“.⁸ Ali ta konstrukcija je, čini se, bila neophodna, jer su „Savršena lica prekrivena šminkom... svedočila ... o njihovoj ulozi ideala, a ne realnih osoba“.⁹

Radu Selaković je holivudski tip glamura privukao zbog savršenosti izvedbe i otmenosti koja je naročito bila izražena u predratnom periodu. Ipak, holivudskom glamuru cilj je bio spektakl, a ne umetnost, dok je ideja glamura Dejvida Bouvija i Grejs Džouns bila istinska stvaralačka fantazija. Holivudske zvezde neprestano su izgledale kao da su tek izašle iz salona lepote. Međutim, pored glume i preslikavanja tog izgleda izvan filma, one uglavnom nisu nudile nešto više od toga. Ideja Dejvida Bouvija, Grejs Džouns i Pita Bernsa bila je stvaranje svojevrsnog *Gesamtkunstwerk*-a, koji bi uključivao muziku, stihove, pevanje, autentičan izgled performerera i jedinstven nastup. Glamurnost Dejvida Bouvija i Grejs Džouns može se podvesti pod istu kategoriju, jer su u njenom formiranju učestvovali umetnici poput Kansai Jamamotoa, Kit Haringa i Žan-Pol Gudea. Prilikom konstruisanja ovog tipa glamura, uključivani su elementi sa ulice, iz konteksta egzotike i pozorišta. Neobičnost koja prati ovaj fenomen je ponovno pokretanje teme o polovima, odnosno o polnoj jednakosti ili nejednakosti, kao i o androgenosti. Diskurs o jednakosti među polovima prevashodno se odnosio na razmatranje da li muškarci i žene mogu nositi istu odeću, obuću, frizure i šminku, što se delom nadovezuje i na temu koja je pokrenuta u holivudskim krugovima kroz androginu prirodu privlačnosti Grete Garbo, Marlen Ditrih, Džoan Kraford, Ketrin Hepbern i Beti Dejvis.¹⁰

Može se reći da je Dejvid Bouvi najznačajniji predstavnik *glam rock*-a, pravca u *rock* i *pop* muzici tokom 1970-tih godina, čiji je naziv proistekao iz glamurnog izgleda muzičara i njihovih nastupa. Dok su mnoge zvezde morale održavati isti imidž, Dejvid Bouvi se prilagodio



KAKVOG LI UŽITKA ŠETATI VRTOM, GRACE (1986)

„jedinom tipu koji podržava flagrantne promene imidža, nekoj vrsti dvorske lude“.¹¹ Smatra se da, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, niko nije transformativni impuls prikazao bolje od njega.¹² Međutim, najsnažniji utisak na publiku ostavio je Bouvijev nezemaljski izgled, najviše oličen u njegovoj glamuroznoj pojavi u vidu Zigi Stardasta. Pored samog Bouvijja, na izgradnji ovog lika radio je japanski modni kreator Kansai Jamamoto, koji je pravio kostime inspirisane elementima naučne fantastike, tradicionalnim japanskim *kabuki* teatrom, *no* dramom, samurajskim odorama i ikonografijom *sumo* rvača. Za lik Zigija Stardasta od velikog značaja je, pored frizure, bila i šminka, za čije je nanošenje pred svaki nastup bilo potrebno više od dva sata. Želeći da usavrši svoju šminku, Bouvi je, tokom boravka u Japanu 1973. godine, izučio tehniku šminkanja koja se koristi u *kabuki* pozorištu. Osim toga, on je tokom sedamdesetih godina uklonio obrve sa lica, što je doprinelo njegovom vanzemaljskom izgledu. Inspirisana, čini se, tim Bouvijevim gestom, Rada Selaković učinila je istu stvar. Uklanjanje obrva, u diskursu ove umetnice, gotovo poprima razmere egzekucije. Njihovom eliminacijom, oko ostaje ogoljeno i mora sâmno da izražava ili prikriva osećanja ili stanja duše. Time su poruka samog oka i pogled posmatrača oštrije fokusirani u svom susretu.

Iako je u jednoj fazi Bouvi bio bez obrva, Rada Selaković ih nije izostavila sa njegovog porteta 1988. godine.¹³ Time je dovela u pitanje bouvijevsku opsesiju svemirom i vanzemaljcima, koja se ogledala ne samo u liku Zigi Stardasta (za koji se smatralo da je postao čak i njegov alter-ego)¹⁴ već i u filmu *Čovek koji je pao na zemlju* (*The Man Who Fell to Earth*), u nazivu njegovog pratećeg benda „Pauci sa Marsa“, kao i u stihovima u kojima je često pominjao svemir i planete. Čini se da Rada Selaković nije smatrala ovu Bouvijevu fazu kao presudnu u formiranju njegove ličnosti, već kao jedan neobičan prolazni eksperiment, koji je bio aktuelan onoliko koliko je publika bila zainteresovana za to. *Portret Dejvida Bouvijja* napravljen je u tehnici asamblaža, zahvaljujući kojoj se može zaključiti šta je umetnici bilo od posebne važnosti u analizi ove medijske ličnosti. Umesto da je oči naslikala, Rada Selaković se opredelila da postavi staklene umetke kakvi se koriste za punjene životinje.¹⁵ Pogled jeste presudan u ovom delu, jer je Dejvid Bouvi uhvaćen u trenutku introspekcije, ali i projekcije, odnosno u raspoloženju promišljanja budućih poduhvata. Stanje u kojem je prikazan bilo je blisko umetnici, jer je i ona razmišljala na sličan način. Sa druge strane, Rada Selaković pokreće temu Bouvijevе seksualnosti kroz dva elementa – prvi je odeća koja ističe otmenu mušku osobu, dok je drugi okrenut pojmu androginosti. Umetnica je toj temi pristupila diskretno, ali ne i manje snažno, jer je umesto slikanih trepavica postavila veštačke. Taj potez može se protumačiti na sledeći način: iako Dejvid Bouvi, u periodu kada ga umetnica slika, insistira na svojoj muškosti, on je i dalje zapitan da li je na pravom putu.

Pevačica, manekenka, glumica i muza Endija Vorhola,¹⁶ Grejs Džouns, mogla bi se smatrati pandanom Dejvidu Bouviju u ženskom svetu. Eklektična pri stvaranju imidža, ona je tokom svoje karijere pomerala granice između muškog i ženskog, crnog i belog, umetnosti i pornografije. Jedan od najjačih izvora privlačnosti Grejs Džouns bila je egzotičnost. Veliku ulogu u formiranju njene glamurozne pojave imala su dva umetnika: Kit Haring i stilista Žan-Pol Gude. Haring je egzotičnost Grejs Džouns povezo sa motivima iz urođeničke umetnosti dalekih krajeva, s nepoznatim i prošlim, u haotičnu, ali privlačnu mešavinu, dok ju je Žan-Pol Gude upotrebio za stvaranje novog oblika modne poželjnosti. Imidž koji je Gude konstruisao za Grejs, prevashodno tokom 1970-tih i 1980-tih godina, uticao je kako na ženske, tako i na muške modne trendove. Od posebnog značaja svakako je njena *Flat Top* frizura. Bila je izuzetno popularna, tokom 1980-tih godina, među afroameričkom muškom populacijom u SAD, dok je žene nisu prihvatile u velikom broju. Ovu frizuru, međutim, favorizovala je pevačica Eni Lenoks, a nosila ju je i Rada Selaković početkom 1990-tih godina.



KRIK (1993)

Grejs Džouns je prvi put prikazana u okviru njujorškog *In Continuo* friza, 1986. godine. Na jednom od četiri dela, Džounsova je predstavljena u punoj figuri, a i segment na kome je *Kakvog li užitka šetati vrtom*, *Grace!* nosi njeno ime. Rada Selaković kroz figuru Grejs Džouns proslavlja lepotu tela. Čini se da je Grejs, odnosno jedan njen kostim, bio inspiracija i za krajnju figuru (takođe njujorškog friza) na odeljku *Ti si vrt zatvoren, izvor zatvoren, studenac zapečaćen*. Umetnica je ponovo, 1993. godine, koristila lik Grejs Džouns za delo *Krik*,¹⁷ koje je izvedeno u više tehnika i dimenzija.¹⁸ Ono je, čini se, omaž Edvardu Munku i njegovom istoimenom delu. Međutim, njen *Krik* je prevashodno posvećen ženskom principu, seksualnosti i lepoti, na šta posebno ukazuje dominacija crvene boje.

Ono što je Dejvid Bouvi stekao radeći sa grupom pantomimičara Lindzija Kempa, a Grejs Džouns studirajući pozorišnu umetnost na *Onondaga Community College*, Rada Selaković je pronašla u izučavanju italijanskih i ruskih futurista, dadaista i nadrealista i hepeninga.¹⁹ Iskustvo korišćenja šoka, svojstveno Bouviju i Džounsovoj, primenila je kombinujući njihove ikonografske elemente na sopstvenom licu i kostimu. Sa druge strane, umetnica je koristila glamur kao zaštitni omotač, kao oklop koji je svojim neobičnim izgledom uspevao da zadrži pažnju na sebi i da time zaštiti fragilni unutrašnji sadržaj. Zahvaljujući tome, Rada Selaković mogla je nesmetano da razvija svoj intimni interni život, koji se na površini mogao videti samo u onoj meri u kojoj je to ona želela. Njena glamurozna igra kostimiranja vremenom je postala suptilnija i svedenija, ali nikada nije prestala, jer je svaki njen *outfit* bilo umetničko delo za sebe.

Sa druge strane, Pit Berns se nije mogao naći uz Dejvida Bouvija i Grejs Džouns, iako su im se mnoge ideje poklapale, pa mu se ni Rada Selaković nije lično saobražavala. Glamur

Pita Bernsa vremenom se preobrazio u kič,²⁰ u tvorevinu bez prave umetničke vrednosti, koja se odlikovala odsustvom ukusa, sladunjavošću i jeftinim efektima. Zbog toga ga je i Rada Selaković izdvojila u zasebnu kategoriju, predstavljajući ga kao ultimativni kič, kao predstavnika jedne nove epohe u kojoj materijalno i površnost ima prevagu nad svime. Umetnica je došla na ideju da iskoristi njegov lik prilikom izrade veoma originalnog dela. Slika predstavlja jedanaestu tarot kartu Velike arkane,²¹ na način kojim se ilustruje današnji odnos prema moralnoj čistoći i nevinosti. Naime, jedanaesta karta tarota „simbolizuje snagu volje usmerenu ka ostvarenju moralnih vrednosti“,²² i na njoj je, po pravilu, predstavljena devojka plave kose koja vrhovima prstiju uspeva da otvori čeljusti lava i to bez upotrebe fizičke snage, samo zahvaljujući ženskoj moći „čijoj nežnosti i suptilnosti je mnogo teže doleteti nego svim provalama besa i sirove snage“.²³ Takva pobeda Device nad Lavom, simbol je trijumfa duha nad materijom, a u psihološkom smislu znači sublimaciju nagona, kada čovekova volja kroti i koristi sve snage nesvesnog.²⁴ Inspirisana omotom albuma *Sophisticated Boom Boom* grupe Pita Bernsa *Dead or Alive*, umetnica je dekodirala i iskritikovala prezentovanu simboliku. Na omotu je predstavljen Berns odeven u leopardovu kožu, a veliku mačku podražava i sam, četvoronožnim stavom. Položaj ruku – šapa sugerise da je druga velika zver iz porodice mačaka, tigar, pokorena. S obzirom da su atributi boga Dionisa pripitomljeni leopard, tigar i lav, simbolička poruka omota bila bi da je Pit Berns zapravo Dionis novog doba. Osim toga, pevač je predstavljen u ženskom obličju (po uputstvu tarot karte), a jedan od načina prikazivanja boga Dionisa jeste u vidu androgina.²⁵ Rada Selaković proširila je Bernsov ženski izgled predstavljajući ga u suknji. Osim toga, pored dionizijskog obličja, umetnica je sliku konstruisala kao svojevrsnu ikonu, na kojoj je Berns vrsta novog „pop-svetitelja“. Zlatna obojenost pozadine na ovoj slici ukazuje na čisto materijalno svojstvo zlata, koje u stvari i ne mora biti zlato, jer je jedino važno da poseduje sjaj, da šljašti. Slična situacija je i sa Bernsovom leopardovom kožom, kao i sa lavom koji mu je u ruci. Iako koža leoparda nije prava, to joj ne oduzima novostečeno simboličko značenje: „leopardova koža postala je stereotip izgleda seksualno pristupačne žene“,²⁶ što potpuno izvrće devičanski simbolizam jedanaeste karte. Površnost, kao glavna odlika nove epohe, najpre se ogleda u shvatanju moći koja je prevashodno materijalnog i seksualnog karaktera, kao i u sredstvima kojima se stiže. Dovoljno je posedovati krzno ili njegovu imitaciju i samo ih navući na sebe. Osoba koja na sebi nosi krzno je „veličanstvena u svojoj pozajmljenoj koži, ona označava seks i moć, težnju da bude savladana, ali i da ona sama pokori“.²⁷ Na kraju, umesto pravog lava koji bi trebalo da pretil svojim razjapljenim čeljustima, sve se svelo na plišanu dečju igračku, sa kojom nema svrhe boriti se.



RADA SELAKOVIĆ



POWER XI (1991) I OMOT ALBUMA SOPHISTICATED BOOM BOOM

Napomene:

¹ Emisija: *Petkom u 22*, 28. april 1989, trajanje: 3'.

² Tom prilikom, ona je najviše pažnje poklonila upravo pojmu *šokantnosti* u umetnosti 20. veka. Posebno je pratila javno delovanje italijanskih i ruskih futurista, dadaista i nadrealista, da bi se na kraju skoncentrisala na status ovog fenomena u granicama hepeninga. Rada Selaković je razmatrala delovanje, pre svega, američkih, francuskih i zapadno-nemačkih umetnika i u izvesnom smislu, mogu se zapaziti uticaji svih ovih grupa na njeno stvaralaštvo kao umetnika.

³ J. Despotović, *Rada Selaković kliriti*, Beograd, 1985, 1.

⁴ *Pred belinom (Facing the Whiteness)*. Rada Selaković, TV Beograd, 1999.

⁵ И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад, 2008, 304.

⁶ S. Gandl, K. T. Kasteli, *Glamur*, Beograd, 2007, 15.

⁷ S. Gandl, K. T. Kasteli, *nav. delo*, 25.

⁸ R. Barthes, *Mythologies*, London 1972, 56.

⁹ S. Gandl, K. T. Kasteli, *nav. delo*, 99.

¹⁰ O tome: S. Gandl, K. T. Kasteli, *nav. delo*, 32.

¹¹ J. Fowles, *Starstruck: Celebrity Performers and the American Public*, Washington 1992, 70.

¹² O tome: S. Gandl, K. T. Kasteli, *nav. delo*, 209.

¹³ Za *Portret Dejvida Bouvija* kao predložak je poslužila serija njegovih fotografija nastala neposredno pre toga.

¹⁴ O tome: S. Gandl, K. T. Kasteli, *nav. delo*, 209.

¹⁵ Emisija *Beokult: Volite li osamdesete*, Prvi program RTS (autor: Ž. Gvozdenović; novinar: B. Bralušić) emitovano: subota, 03. 02. 2001. godine, u 18:25; trajanje: 4'30''.

¹⁶ O tome na: www.evilmonito.com, *Grace Jones interview on Andy Warhol*, January 29, 2009.

¹⁷ Delo *Krik* Rada Selaković prvi put je izvela u tehnici akvarela 1989. godine. Ikonografija prvog rada razlikuje se od onih izvedenih tokom 1993. godine.

¹⁸ *Linorez u boji* 48x33, akrilne boje na papiru 52x44cm.

¹⁹ Kao i kroz observaciju ličnosti poput Džona Kejdža, Volfa Vostela, Žan-Žaka Lebela i Alana Kaprova.

²⁰ U svojim serijama porteta (1981-1983) i klirita (1984-1985), Rada Selaković je istraživala granicu između kiča i glamura za čije je zamagljivanje bio odgovoran *pop-art*.

²¹ Slika *Power XI Tarot*, dimenzija 102x72cm, izvedena je 1991. godine.

²² G. van Rijnberk, *Le Tarot (Histoire, Iconographie, Esotérisme)*, Lyon 1947, 240.

²³ O. Wirth, *Le Tarrot des Imagiers du Moyen Age*, Paris 1966, 176.

²⁴ O tome: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad, 2004, 854.

²⁵ T. F. Mathews, *The Clash of Gods*, Princeton 1999, 135.

²⁶ S. Gandl, K. T. Kasteli, *nav. delo*, 141.

²⁷ C. McDowell, *Dressed to Kill: Sex, Power and Clothes*, London 1992, 30.

Irina Tomić
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

BOWIE, JONES, BURNS - RADA SELAKOVIĆ, GLAMOUR AND KITSCH

Summary:

A distinguished Belgrade artist Rada Selaković (1952-2008) explored through some artworks the problem of glamour and kitsch. Inspiration and theme for few of her works were David Bowie and Grace Jones as an example of glamour, as well as Pete Burns as a representative of ultimate kitsch. Bowie was depicted in an assemblage, while Grace Jones appeared as a motive several times in different contexts. Rada Selaković was fascinated with their creativity and power of transformation, as distinct from relatively superficial Hollywood – style glamour. Moreover, she even used them as a model for her own outfit, makeup and coiffure. In contrast to this, she used Pete Burns to criticize kitsch on very free but semantically thorough illustration of the 11th card of the Tarot.

Key words: Rada Selaković, outfit, glamour, kitsch, David Bowie, Grace Jones, Pete Burns

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UMETNOST ILIJE BAŠIČEVIĆA BOSILJA U KONTEKSTIMA
MODERNISTIČKIH I POSTMODERNISTIČKIH POETIKA

UDK BROJEVI: 75.071.1:929 Башичевић И.
ID BROJ: 184333580

Dušica Popović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

UMETNOST ILIJE BAŠIČEVIĆA BOSILJA U KONTEKSTIMA
MODERNISTIČKIH I POSTMODERNISTIČKIH POETIKA

Apstrakt:

Dosadašnja tumačenja slikarstva Ilije Bašičevića Bosilja su, uglavnom, bila zasnovana na biografiji autora, koja je umetnika (ne)opravdano smeštala u kontekste naivne i/ili modernističke umetnosti. Ovaj tekst stavlja akcenat na likovnu morfologiju i poreklo inspiracije umetnika, ne zanemarujući pritom aktuelni socijalni i umetnički trenutak. Prvo poglavlje se bavi interpretacijom postojećih kritika. Drugo je posvećeno komparativnoj analizi termina nesvesno u nadrealističkoj, art brut i Bosiljevoj poetici. Treće, i poslednje poglavlje, predlaže jedno moguće savremeno čitanje Bosiljevog slikarstva.

Ključne reči: jugoslovenska naivna umetnost, nadrealizam, art brut, nesvesno.

Ilija Bosilj – prikazi kritika stvaralaštva jednog nenaivnog naivca

Slikarstvo Ilije Bosilja (1895-1972) prvobitno je olako svrstano u naivnu umetnost zahvaljujući čisto spoljašnjim odrednicama, kao što su seljačko poreklo slikara i antiakademizam. Ali, ako se imaju na umu likovne odlike naivnog slikarstva, lako se zapaža da se one ne mogu naći u Ilijinom delu. Ključni principi naivne umetnosti su: narativnost, minucioznost u izvedbi, figurativna ikonika – mimetičnost, folklorni dokumentarizam, grafizam, taktilni linearizam, površinsko uslojavanje pomoću zatvorene forme i mnogostrukosti, simetrija, „molekularnost“ itd. Ako se razmotre glavne osobine jedne od najreprezentativnijih škola jugoslovenske naive, Hlebinske škole, postaje očigledno da postoji velika razlika između Bosiljevog i naivnog manira.

„Zasebna aditivna metoda u gradnji slike možda je osnovno vanjsko obeležje toga slikarskog kruga. Ona se prije svega sastoji u nabranjanju detalja koji su na svoj način pojednostavljeni i reducirani do znaka, do pojma o slikanom predmetu ... A perspektivna? Ona kao da ne prodire u dubinu, kao da ne poznaje očišta. Ona se gradi sastavljanjem planova, s velikim, manjim, malim i najmanjim oblicima. Ona ponekad umesto u daljinu ide u širinu i od centralnog „znaka“ koji je najveći, prema svim rubovima slike sve ostalo se postupno smanjuje.“¹

Slikar naivističke vizije sveta, zahvaljujući svojim pastoralnim pasažima, unapred „rezerviše“ empatiju potencijalnih posmatrača. Keleman ističe da naivni umetnik nije obuzet likovnim problemima već suštinom prikazanog, a ta suština se, smatramo, u (besklasnom?) jugoslovenskom društvu sredine prošlog veka, sastojala u pronalaženju adekvatnog simboličkog okvira umetnosti, rada i odmora koji će sadržavati sličan kolektivistički prosede. Postojala je potreba za humanističkim tretmanom nekadašnjih nižih slojeva, radnika i seljaka, kako bi se oni izdigli iz „carstva nužnosti“ putem nekakve nadgradnje, u koje svrhe je, između ostalog, moglo biti instrumentalizovano slikarstvo i vajarstvo. Usvajajući ulogu umetnika, autentični i „neiskvareni“ pripadnici narodnih masa bi sticali izvesnu (iluzornu ili ne) duhovnu autonomiju i ekskluzivan osećaj da svojom percepcijom zaista i oblikuju svet u kome žive. Paradoks se sastojao u tome da je, istovremeno, narečena nadgradnja trebala biti takve vrste da onemoguću stvarno nadilaženje zatečenog stanja. U istom cilju je glorifikovana ikonografija koja se zasnivala na idealizaciji „nepatvorenog“ seoskog života, što je neretko prelazilo u kič, ili od strane savremenika bivalo označeno kao ruralni amaterizam.

Dimitrije Bašičević Mangelos, pak, u svojoj antimonografiji iznosi drugačiji stav o naivnoj umetnosti i svom ocu Iliji kao naivnom umetniku. On kaže:

„vraćajući se po ko zna koji put na pojam naivnog
bacajući istovremeno pogled na opus našeg oca Ilije
kažem svet naivnog čoveka nije svet naivnog slikara
jer tako nešto kao naivni slikar ne postoji,
ne postoji na istorijskom, društvenom planu
a još manje na biološkom“²

Bašičević naivnom naziva civilizaciju ručnog rada, čiji je najviši produkt umetnost, suprostavljajući je novoj, mašinskoj, automatizovanoj civilizaciji, tj. ljudskoj egzistenciji. Gov-



SILAZAK DUHA (1968)

Mangelos predviđa da će funkcionalnost (budućeg) čoveka biti i već jeste njegova / njena novoproklamovana (o)srednja vrednost između prirode i kulture. Ovu (mangelosovsku) funkcionalizaciju ljudskog duha posmatramo istovremeno kao „iskupiteljku“ čovekove potrebe za smislom i kao artikulaciju ili disciplinovanje prirodnih procesa. Svoga oca Iliju, Mangelos je prikazao kao alternativu svojim slutnjama, svrstavajući ga među moderne umetnike, mistično-individualističke provenijencije. On objašnjava poreklo Ilijinog slikarstva pomoću deprivacije (zemlja) koju sledi gotovo prinudna simbolizacija, tj. simboličko postaje otpremnina materijalnog. Autor antimonografije, nadalje, skicira tri faze Ilijinog ličnog razvoja:

I faza elementarnog nagona, sirovosti i asocijalnosti

II faza preusmerenog nagona i socijalne integracije

III faza razvijene individualne svesti

Preduzimajući opreznu apologiju Bosiljevog slikarstva, Mangelos daje prednost prevladajućoj modernističkoj epistemološkoj poziciji, prema kojoj umetničko delo prethodi umetniku, njegovoj/njenoj autorefleksiji, kao i recepciji publike, odnosno kritike. Drugim rečima, delo je autonomno u odnosu na sopstvene interpretacije i valorizacije. Ono postoji kao estetska objektivizacija neobjašnjivog i nezamenjivog stvaralačkog poriva. Iz toga proizlazi shvatanje po kome umetničko delo uvek transcendirira neposredne uslove svog nastanka (psihološki momenat, životne okolnosti, namere umetnika itd.) da bi postalo najprivilegovaniji arbitar istorije i neotuđivi deo duhovne i kulturne baštine čovečanstva. Bašičević pozadinu Ilijinih slika posmatra kao vezu sa tradicijom freskoslikarstva, u kojoj je zlato predstavljalo idealan, „nekontaminiran“ kosmos. Kao ikonopisac i Bosilj je bio „samo“ kanal hijerofanije, ali za razliku od ikonopisaca, Bosiljevu „svetu objavu“ ne nose figure profilisane kanonom. Žitelji njegovih slika su neizdiferencirane kreature, na razmeđi čoveka i životinje, koje su ipak za svog autora, označavale konkretne ljude i komentare na njihove mentalitete. Ironija je značajno stilsko sredstvo, koje je umetnik primenjivao i u slikarskom postupku (navodni nasumični izbor boja koji je kritika pozitivno ocenila) i kao „opremu“, tj. egzistencijalni habitus svojih likova. Kroz sve cikluse slika, grupisanih tematski (Apokalipsa, Ilijada ili neki moji zamišljaji, Leteći ljudi, Biblija, Istorija narodne pesme i legende, Ptice, Ribe i životinje, grupa H, Gvaševi i crteži), figure ostaju nepromenjene, odnosno one slede neki sopstveni solipsistički obrazac. Temeljni morfološki princip Ilijinog slikarstva, dvoličnost ili dualizam, Mangelos primenjuje i na tumačenje umetnosti

uopšte. Ohrabren, očevidno, Ilijinom nemogućnošću konceptualizacije vlastitog dela, on se povodi za espresivističkim modelom pri određivanju bitnog karaktera umetnosti. Emocionalni aspekt umetničkog dela, s obzirom da je čulno relevantan, Mangelos proglašava autentičnim i obavezujućim, dok kognitivni aspekt dela za njega ima tek aproksimativnu vrednost. Pisac antimonografije koristi Ilijino slikarstvo u cilju opravdanja antielitizma i demokratizacije umetnosti. U isto vreme, on svoj antikognitivizam (u) umetnosti pretvara u pribežište antikonformizma pred svepotirućim funkcionalizmom današnjice/sutrašnjice.

Grga Gamulin Ilijino slikarstvo naziva naivnim ekspresionizmom, imajući u vidu, prevashodno, njegovu spontanu potrebu za izražavanjem, tj. ekspresijom, a ne bliskost sa ekspresionizmom s početka dvadesetog veka. Istorijski (nemački) ekspresionizam se po tematici i raspoloženju znatno razlikuje od Ilijinog jer nudi sliku „raskorenjenog“ čoveka urbanog senzibiliteta, čija je teskoba pokazatelj kompetencije, svesti o duhu vremena i moguće objašnjenje uzroka i posledica modernosti. Stoga verujemo da Gamulin srodnost dve ekspresije vidi više u zajedničkom postupku, gde umetnik svojim duhom ne interpretira tzv. objektivnu realnost, već (odabranom) realnošću interpretira svoje duhovno polazište. Drugačije rečeno, umetnik ne proverava sebe zatečenom stvarnošću, već zatečenu stvarnost (pr)overava sobom. Međutim, Ilijino duhovno, kulturno zaleđe je bilo vrlo opskurno; ono se sastojalo od rudimentarnih narodnih legendi i mitova, pučko-paganskog pristupa hrišćanstvu, idealizovane nacionalne istorije i sl. Gamulin smatra da Iliji njegova neobaveštenost omogućava nesputano izražavanje, što ga dovodi u susjedstvo art brut „metodologije“.



PRIČA O PSONGLAVOM (1963)

„Ono što je Žan Dibife izvlačilo iz ne – svijesti i bez – svijesti luđaka, djece i primitivaca, iz njihove utrobe čak i što nastaje kao sam rast tkiva i podivljale protoplazme života i smrti – hoće li to u jednom organiziranom društvu „reda i rada“ urasti u „nedjeljnu umjetnost“ ili u „umjetnost uopće“, u spontanu životnu „ekspresiju“ pojedinaca ili grupa? Zamišljamo pri svemu tome i mnogo šire okvire slobode i znanja i materijalne mogućnosti koje danas ne možemo ni slutiti. Što će tada značiti riječi živjeti, saobraćati, ostvariti sebe?

Hoće li se unutrašnje napetosti naše civilizacije u znaku katastrofe ili čak poslije nje razriješiti u infraslojevima libida i ritma, u putovanjima, u pasivnom prihvaćanju povijesti i svijesti, ili će se stvaralačko saobraćanje unutar mikrokozma familijarnih podnevlja naše stare geografije nastaviti na razini neke sigurno drugačije i nama nepoznate svijesti.“³

Gamulin se pita da li će se uskoro celokupna oblast umetničkog svesti na laicizam nesvesnog (bez predrasuda ali i bez predumišljaja), pošto joj je već, službeno, od strane psihijatarata i drugih, oduzeta njena „patologija“ – ili će se suprostavljeni delovi svesti ujediniti pod patronatom nekog novog oblika stvaralačke komunikacije. Ipak, on donekle izdvaja Bosilja iz art brut poetike i njenih mogućih konsekvenci, zbog činjenice da je slikar imao potrebu za umetničkim stvaranjem. Umetnik je svesno težio da se izrazi, da pokaže učinke svojih napora, ali nije imao želja ni mogućnosti da se bavi analizom kreativnih nagona iz nesvesnog (nadrealizam), niti je sopstvenim nesvesnim bio u potpunosti apsorbovan (art brut). Ilija je, smatra Gamulin, zahvaljujući kulturnoj izolaciji stekao izvesnu koherenciju koja ga je dovela do (osobnog) stila.

Miško Šuvaković Ilijin slučaj posmatra kroz prizmu teorije kulture u kontekstu grada Šida kao „prošivenog boda“ koji spaja umetnike Savu Šumanovića, Dimitrija Bašičevića Mangelosa i Iliju Bašičevića Bosilja. Članovi „šidske trojke“ su, po Šuvakoviću, povezani na tri načina: 1) putem konteksta, tj. mikrokulture Šida; 2) pomoću istorijsko-teorijske interpretacije dela sve trojice od strane Mangelosa; 3) komparativnom strukturom jednog mita – Šumanović (hegemoni modernizam), Bosilj (egzotično drugo modernizma) i Mangelos (konceptualni, kritički, inverzni modernizam).

„Slike Ilije Bosilja su zaista temeljna anomalija u modernoj umetnosti rane druge polovine dvadesetog veka, zato što: a) u njegovom naivnom slikarstvu ploha je rešena na eksplicitno modernistički način, što je bilo gotovo nemislivo u većini slikarskih akademskih krugova kasnih 50-ih i 60-ih godina u Jugoslaviji; b) njegovo delo ostaje enigmatično po pitanju autentičnosti i originalnosti a kao takvo predstavlja pravi primer modernističke kontroverze odnosa umetnosti i života, i c) njegovo delo se može posmatrati višestruko u svetlu naivne umetnosti, srpskog i jugoslovenskog slikarskog modernizma 60-ih i u svetlu teorije umetnosti i kulture Mangelosa.“⁴

Šuvaković nalazi u Bosiljevom slikarstvu sličnosti sa ranim arhetipskim apstraktnim ekspresionizmom i čak, enformelom. Ovo diskutabilno gledište je verovatno zasnovano na, uslovno rečeno, poslednjoj Ilijinoj fazi u kojoj se gusta, sirova pikturnalna materija projicira u biće slike. Međutim, enformel, ili besformno slikarstvo, temelji se na „manihejskom“ dualizmu materije i forme, pri čemu: materija jeste nezamenjivo samosadržano prisustvo i stoga nemo; forma „samo“ zastupa prvobitno prisustvo i zato često daje povoda za diskurzivno mišljenje; za materiju je interpretacija nasilje i ukidanje njene punoće; forma je po sebi interpretacija i stoga poricanje stvari. Iz rečenog sledi da enformel poetika podrazumeva odbacivanje asocijativnosti i svake vrste figuracije, koja je kod Ilije ne samo tražena i sačuvana već i imenovana u svakom ciklusu.

Jerko Denegri insistira na bliskoj vezi i produktivnom konfliktu između Bosilja i Mangelosa, uprkos činjenici da pripadaju dvema različitim provenijencijama moderne umetnosti. Reciprocitet se ogleda u mogućem, čak vrlo verovatnom, uticaju



LETEĆA DŽIGURA (1963)

Mangelosa na Bosilja u pogledu tema, likovnih motiva, tehnika slikanja i dr., dok je Bosiljevo delo evidentno uticalo i poduprlo neke Mangelosove generalne stavove o umetnosti. Ti stavovi su podržavali teze o neophodnosti „kompletne revizije procesa umetnosti“ i uvođenju totalnog egalitarizma u područje umetničkog, koje takav pristup ipak ne podnosi (smatrao je Denegri 1995. godine). Ipak je takva širokogrudost s jedne strane i kritičnost prema do tada vladajućim koncepcijama umetnosti s druge, (bila) korisna jer (je) omogućava(la) stalno preispitivanje aksioloških postulata umetnosti. U tom kontekstu Ilijino slikarstvo postaje legitiman izraz moći umetnosti, koja se, ta moć, ispoljava u snabdevanju publike i kritike neophodnom dozom fascinacije koja jeste ili može biti predvorje budnosti.

Kao distinktivnu karakteristiku Ilijine umetnosti Denegri navodi: „ono što oko znalca najviše iznenađuje (i što je bilo razlogom svojevremenih sumnji u autentičnost njegovog autorstva) kod Bosilja je reč o konceptu potpuno koherentno sprovedene dvodimenzionalnosti

monohromne ili obojene (ponekad zlatne) slikane površine, o prostoru postignutom krajnjom osetljivošću i nijednog časa neutralnošću, ujedno svojevrsnom gubošću i prefinjenošću rukopisne fakture, potvrđujući time da je za slikara Bosilja slika uvek tvorevina slikarske imaginacije i slikarske misli (sa svime što ovi termini podrazumevaju u jeziku medija slikarstva), a nipošto nije opis, naracija, saopštenje, ispovest, čak ni ekspresija o nekim konkretnim zbivanjima izvan granice autonomnog polja same slike.“⁵

Ovde se možemo nadovezati na Denegrijevo stanovište podsećanjem na tipičnu visokomodernističku retoriku, po kojoj jednom otelotvoreno delo jeste biće sa idiosinkratičnom unutrašnjom logikom, nezavisno od svog autora i neretko „pametnije“ od njega. Ono što, međutim, ostaje sporno jeste Denegrijevo naknadno proglašenje Ilije za „učenog“ umetnika, misleći pritom na nedokazanu, i u načelu, nedokazivu Bosiljevu upućenost u tokove modernih umetničkih pravaca, kao što su ekspresionizam, fovizam, nadrealizam ili enformel.

Rodžer Kardinal u svom tekstu analizira figure Bosiljevog imaginarijuma. On ukazuje na njihovo potencijalno hijerarhijsko grupisanje, pri čemu se često može uočiti postojanje jedne dominantne figure, koja se od ostalih razlikuje veličinom, što autora teksta podseća na molitvene portrete. Isticanje pojedinih figura na slici može označavati njihov veći značaj u kompoziciji i tumačenju slike, po analogiji sa srednjovekovnim ili primitivističkim modelima reprezentacije. Autor podseća da su za samouku umetnost, zapravo, karakteristična izvesna likovna „odstupanja“ zbog čega objekti, slike ili skulpture, često proizvode monstroznan efekat kao viši stupanj izražajnosti. Kardinal skreće pažnju i na status i uloge figura na slici.

„Tako je jednostavna ali vitalna osobina Bosiljevog dela da njegovi karakteri ne podrazumevaju poziciju unutar zamišljenog prostora, kao glumci u predstavi ili živoj slici, nego da plutaju neprivezani, kao sadržajni delovi u naraciji (kako bi otvorili dimenziju vremena i šanse za dramatski razvoj). Bosilj je smanjio svoje figure na ravnu stenografiju brzo finiširanu i zapravo bez telesne realnosti. Po opštem priznanju, oni često podižu ruke, kao da su angažovani u nekoj vrsti akcije, kao na primer plesanje ili igranje neke igre, ali je njihova glavna funkcija da jednostavno budu videni i primećeni, ne kao glumci u kolektivnoj drami, nego kao podsetnici ili konvencionalizovani znakovi koji jednostavno indiciraju ljude, ptice, životinje itd. Ustvari, figure su više kao predmeti u heraldici ili kao šifrovani simboli u alhemijским raspravama. One više nisu tu da bi otelotvorile prave ugledne ličnosti, niti fiktivne karaktere koji dolaze iz poznatih legendi i bajki: one su sada slobodne da se ponašaju kao kreativni simboli.“⁶

Bosiljevi likovi su obrazine ili persone (u antičkom značenju te reči), ispod kojih je nestao ili nikad nije ni postojao „pravi“ nepatvoreni identitet čoveka / glumca. Ne možemo se ipak složiti sa izjednačenjem Bosiljevih i heraldičkih likova, jer je, kao što je poznato, heraldika zasnovana na strogoj semantici gde svaki likovni element (poput boja, ornamenta, predmeta, životinja...) ima precizno određeno i nepromenljivo značenje. Ilijini „konvencionalizovani znakovi“ ne pripadaju unapred zamišljenoj nomenklaturi; oni nisu obeleživači niti izvršitelji neke spolja indukovane volje za poretkom. Ukoliko neki poredak i postoji, on bi se pre mogao opisati kao spontano ulančavanje i intuitivno međusobno „prepoznavanje“ inače nezavisnih morfoloških jedinica. Bosiljev zaslepljujući kolorizam, Kardinal pomalo trivijalno identifikuje kao pokazatelj slavljeničke atmosfere i pokušaj slikara da se odvoji od valjda neizbežno „sive“ svakodnevnice. Ali, može se isto tako pretpostaviti da su Bosilju boje služile jednostavno kao slova nekog pisma, čije poznavanje ili upotrebljavanje ne garantuje i razumevanje napisanog.

Džejn Kalir se bavi prevashodno biografskim kontekstom Bosiljevog slikarstva. U svom tekstu ona ukazuje na širu društvenu i kulturnu klimu u Jugoslaviji 50-ih i 60-ih godina dvadesetog veka, kada je naivna umetnost uživala zvaničnu podršku vlasti. Umetnici poput E. Feješa, M. Skurjenog, I. Rabuzina, I. Generalića i drugih, negovali su različite stilske rukopise, ali je njihov individualizam bio ideološki neproblematičan pošto se smatralo da se isti može ot(k)upiti jednom zajedničkom klasifikacijom kao što je naivna umetnost. Naivni umetnici su bili kopča i kompromisno rešenje između depersonalizovane narodne likovne tradicije (čilimi, vez, ikone na staklu...) i zapadnoevropske, izrazito individualističke modernističke tradicije. Naivcima je na likovnom planu bila dozvoljena izvesna sloboda (pošto su se držali nekog oblika realističke figuracije), dok im je na tematskom, ikonografskom ili „sižejnem“ planu, sloboda bila nedostupna. Tako se hvalila „neopterećenost“ naivne slike dubljim sadržajima/ značenjima, te posledično, stabilnost i čitljivost njene „poruke“. Konstatujemo da su tadašnjim kulturnim komesarima bile potrebne antielističke note u stvaralaštvu i percepciji umetnosti, jer je vladao stav po kome je razvijena samosvest umetnika (čoveka) tek oblik ostrakiranog larpurlartizma i posledica dekadencije samoće. Vlasti se, ipak, nisu bavile „disciplinovanjem“ smisla u umetničkim delima kao u Sovjetskom Savezu, već su više pokušavale da neutralizuju, i kasnije ignorišu asocijalne elemente i poetike. Tako je Ilijino slikarstvo, zbog konteksta u kome se pojavilo, prvobitno bilo okarakterisano kao još jedna varijacija pomodne naive, te eruptivna kreativnost koja u svojoj spontanosti zaboravlja da „treba“ i nešto da označava.

„Ilijine slike mogu najbolje da se interpretiraju kao piktogrami; koristio je jezik simbola da bi pričao priče koje se ne daju objasniti rečima. U ovom aspektu postoje interesantne paralele između Ilijinog dela i umetnosti koju je pravio njegov sin Dimitrije. Uzevši pseudonim Mangelos, od naziva rodnog mesta njegovog druga koji je poginuo u Drugom Svetskom Ratu, Dimitrije je stvarao slike i globuse prekrivene elegantno ispisanim rečima na mnogim jezicima i u mnogo boja. Mangelosov rad je metaforična Vavilonska kula, koja aludira na krajnju impotenciju jezika.“⁷

Gledište Džejn Kalir tumačimo pomoću dve vrste asimbolije: 1) Ilija stvara kvazisimbole ili znakove koji glume simbole, zavodeći time posmatrača i krijući od njih nemogućnost komunikacije poput art brut umetnika; 2) Mangelos stvara dela koja otvoreno izražavaju prekid komunikacije tako što predskazuju (posmatračevu) puko trajanje i preko granica (samo)imenovanja. Naravno, kada bi se ispostavilo da je Mangelos autor i/ili inspirator slika pripisanih Iliji, „neobičnim“ paralelama više ne bi bilo mesta, pošto bi one legitimno ušle u korpus Mangelosove potvrđeno ambivalentne ličnosti.

Nebojša Milenković pristupa Ilijinom slikarstvu na dva kontradiktorna načina: 1) Ilijinu umetničku motivaciju, njegov doživljaj vlastitog slikarstva, način na koji je to slikarstvo moglo da prožme slikarevu egzistenciju, Milenković u svom tumačenju boji esencijalističkim tonovima; 2) rezultate Ilijine „mistične“ potrage Milenković objašnjava postmodernističkim epitetima. On govori o Ilijinoj organskoj vezanosti za sopstvenu umetnost, o nužnoj nedokučivosti vizije koja daje upečatljivost umetnikovim pokušajima, o superiornom urođenom senzibilitetu slikara koji mu omogućava da naoko nemarno a u stvari demijurški koncentrisano stvara novi svet. Na fenomenološkom planu Milenković primećuje trenutnost i fragmentarnost, te „sasvim novu“ osećajnost Ilijinog slikarstva.

„Bosilj intuitivno doseže i anticipira (postmodernistički) ideal kulture slobodnog kretanja, odnosno neopterećenog kretanja kroz različite kulture i prelaženja iz civilizacije u civilizaciju. Kod njega marginalno postaje dominantno – i obrnuto.“⁸

Tvrđnja o Ilijinoj anticipaciji postmodernističkog ideala kulture slobodnog kretanja je svakako preterana, pošto nije izvesno ni da li se ovo slikarstvo uopšte bavi bilo kakvim kretanjem. Njegove lebdeće kreature, sa dve glave, dvostrane životinje ili nedefinisana složnost likova se mogu objasniti i estetikom sveprisutnosti. Ukoliko su svi elementi (Bosiljevog) fizičkog i duhovnog sveta prisutni u svakom i najmanjem delu (likovnog) univerzuma, onda nema prostora niti potrebe za kretanjem. Neke figure Bosiljevog sveta bez dubine (tj. bez daljine) više liče na prizore Zemlje (gradova, naseljenih površina...) viđene iz ptičje perspektive. U pitanju su spletovi bojenih mrlja koje iz tog ugla izgledaju i jesu kvantitativno i strukturalno bliske, dok u realnosti, mi znamo da su veoma različite i udaljene. Govoreći o Ilijinom tretmanu božanskog, i sam Milenković smatra da Ilija najverovatnije prikazuje božije sveprisustvo. Teško je ipak govoriti o nekoj konkretnijoj Ilijinoj religioznosti, a jedino što se može videti u njegovim slikama i razlučiti iz Mangelosovih tekstova jeste atmosfera nekakve opskurne paganske ceremonijalnosti. Malo je verovatno da je u pitanju spoj paganske filosofije i hrišćanske teologije uz očuvanje individualnosti obe, kako Ilijinu religioznost, pozivajući se na definiciju neoplatonističkog pokreta Ervina Panofskog, Milenković neprimereno imenuje. Ilijine figure nisu deo profilisanog alegorijsko-poetskog sistema – one tek poziraju pred očima nekog potencijalnog vizuelno deficitarnog smisla. Osim toga, poznato je da je neoplatonizam bio izuzetno elitistična tvorevina, čiji su pripadnici, učeni renesansni plemići, insistirali na inicijacijskom karakteru svog učenja. Bosiljevo slikarstvo je, suprotno tome, niklo na talasu demokratizacije umetnosti i potrebe za kulturnim doprinosom najširih slojeva stanovništva, na kojima je počivala (ili trebala da počiva) artikulacija društvene stvarnosti. Lako je uočiti da specifičnost Bosiljeve umetnosti leži isključivo u fenomenološkom, pojavnom sloju, a ne u namerama ili planovima umetnika o kojima ne postoje nikakva svedočanstva.

„Ilija, dakle, ne slika prizore ili događaje već isključivo stanja, tako se ovo slikarstvo i ne može tumačiti unutar uobičajenih istorijsko – umetničkih kategorija. Slikarski um u Ilijinom slučaju nije racionalan um – pre je reč o arhitektonskom kodu istom kod ljudi i životinja. Kodu koji je postojao pre ljudi i pre životinja. Otuda pred Bosiljevim slikama primarni postaju osećaji bliskosti / srodnosti ili pak straha / sablasnosti, iako se, da paradoks bude potpun, ovo slikarstvo osećanjima uopšte ne bavi. Reč je o slikanju koje svoja ishodišta ima sa one strane intuicije ili inteligencije, te uz Mangelosovu tvrdnju da je Ilija svoj svet načinio kao neku novu konstrukciju nakon neke destrukcije slobodno dodajemo: da Bosilj svedoči o svetlu onakvom kakav je bio pre svih konstrukcija i dekonstrukcija.“⁹

Entuzijizam s kojim Milenković prilazi ovom slikarstvu ga očito vodi do ne mnogo opravdane formulacije apsolutne izvornosti – u duhu koje se tvrdi da je Ilija stvorio prefiguracije ili naznačio preduslove svih potonjih antropoloških i zooloških figuracija! Manje sporna Milenkovićeva tvrdnja jeste ona koja se tiče Ilijinih figura koje su, po njemu, i „hijeroglifi neke nove i drugačije ljudskosti.“ Milenković se poziva na Agambenovu tezu, po kojoj se konflikt između ljudske i životinjske strane čoveka može prevazići ako se istorija posmatra kao istorija očovečenja. Na Ilijinim slikama mi vidimo kompozitna bića, na pola puta između čoveka i životinje, za koja ne možemo predvideti kuda će ih njihova tečna telesnost odvesti. Teško je odrediti da li zatičemo ova stvorenja u procesu zadobijanja, napuštanja ili tek testiranja ljudskog okvira. Postoje ljudske figure za koje bi se moglo reći da „pojačavaju“ svoju ljudskost parom krila ili ekstremiteta neodređene namene, kadrih da obnove / osveže našu antropologiju novom nesvrshodnom svrhom. Na Ilijinim platnima vlada prećutna saglasnost među likovima, jer su svi

oni lišeni pojedinačnih portretskih osobnosti (što važi i za neke nepoznate životinje koje, po svoj prilici, predstavljaju životinje uopšte), kako bi mogli lako da zamene jedno drugo u ime jedne „više“ osobene celine.

Nesvesno-centralni pojam nadrealističke, art brut i Bosiljeve umetnosti

Nesvesno kao poetika ili nesvesno kao negacija bilo kakve poetike, jesu načini na koje se prisustvo ovog termina u umetnosti dvadesetog veka može razmatrati. Na prvi način nesvesno je pozicionirano u nadrealizmu, dok je drugi način primereniji art brut umetnosti. Nesvesno je u konfiguraciji nadrealizma imalo ključnu ulogu. Nadrealizam se kao ideologija i umetnost zasnivao na stalnom održavanju dijalektičke napetosti na relaciji svesno - nesvesno. Ova dva modaliteta postojanja su nadrealistički oblici modernih antagonizama. Nadrealisti podstiču rivalitet svesnog i nesvesnog, u očekivanju jedne suverene nadrealnosti, prema kojoj će svaka hijerarhija delovati kao puka nekompetencija. U međuvremenu, pažnju nadrealista zaokuplja lociranje slobode u okviru jednog umetničkog iskaza.

„Pogrešno je, po mom mišljenju, tvrditi da je duh shvatio odnose dveju stvarnosti jedne prema drugoj. Prvo, nije on ništa svesno shvatio. Iz zbližavanja takoreći slučajnog dveju reči izbila je jedna posebna svetlost slike prema kojoj smo mi beskrajno osetljivi. Vrednost slike zavisi od lepote postignute iskre; ona je, prema tome, funkcija razlike u potencijalu između dva sprovodnika.“¹⁰

Ta svetlost ne izrasta iz svesnog niti iz nesvesnog, već iz onog ugla gledanja koji iz poznatog izvlači njegovu skrivenu neprepoznatljivost, što i opravdava sučeljavanja. Nadrealisti su se držali distinkcije između svesnog kao autocenzure i nesvesnog kao autoegzaltacije, čeznući za ukidanjem svesnog, svodeći svesno na trivijalno. Naime, Andre Breton u svom prvom manifestu nadrealizma (1924) iznosi stav prema kome se u takozvanom iracionalnom delu ličnosti krije njena nepogrešivost/bezgrešnost. Kako prosečna individua obično nije u stanju da podnese intenzitet takve egzistencije, ona se zaklanja iza logike bliskog, proglašavajući tu logiku poretkom svesti.

„Slika je čista kreacija duha. Nju ne može roditi neko poređenje već zbližavanje dveju manje ili više udaljenih realnosti. Što udaljeniji i verniji budu odnosi dveju zbliženih realnosti, utoliko će slika biti jača – i utoliko više će imati emotivne i poetske stvarnosti... itd.“¹¹

Breton ističe principijelnu proizvoljnost kao krajnji cilj nadrealističkog stvaranja. Smatramo da su, za razliku od ortodoksnih pristalica frojdizma koji su u nesvesnom tražili profanu, urbanu teleologiju (kao i teleologiju urbanosti), nadrealisti tražili egzekuciju svakog smisla zasnovanog na uzročnosti. Psihoanalitičari su koristili sopstveni metod kao model za utemeljivanje pojedinca; njegov/njen razvoj bio je linearan i vertikaln uz upotrebu regresije kao sredstva za „čišćenje“ svesti. Istorizujući istorizaciji navodno nepodložno nesvesno, pojedinac bi trasirao stazu, na kojoj je potom mogao locirati i neutralizovati sopstvene razvojne „greške“. Pomoću tehnologizacije katarze, psihoanalitičari su potencijalnim pacijentima stvarali mogućnost za društvenu reintegraciju (asimilaciju). „Izlečeni“ pojedinac se, paradoksalno, mogao vratiti kao pobednik onom istom društvu koje ga je osujetilo i od kojega je i „pobegao u bolest“. Nasuprot tome, nadrealisti su psihoanalizi pristupali samo kao rezervoaru sveže ikonografije. Nesvesno za njih nije bilo sredstvo (za normalizovanje), već cilj prema kome je logocentrički poredak tek – karikatura. Za nadrealiste se podrazumevalo da se apsurdnost nesvesnog izjednačava sa slo-

bodom. Sloboda je najveća privilegija duha, koja se tada najočiglednije manifestovala putem apsurdna. Nadrealisti su smatrali da je apsurd po svojoj prirodi antiutilitaran, te da samim tim čini elemenat (umetničke) subverzije spram buržoaskog mentaliteta (koji se iscrpljuje u pragmatičnosti). Nadrealistički apsurd je zapravo bajkovit i pomalo infantilna pejzaž u kome nema mesta selekciji, već samo premetačini iskustava. Princip selekcije na kom se zasniva svet svakidašnjice, sa svojim podelama na moralno i nemoralno, formu i suštinu, transcendenciju i imanenciju i slično, nadrealisti doživljavaju kao ustupak banalnosti. Selekcija podrazumeva organizaciju i vrednovanje iskustava, a to su operacije koje, po mišljenju nadrealista, ublažavaju i krote ljudsku autentičnost. Tako, nadrealistički umetnik može istovremeno koristiti i efemerne i skupocene tehnike, pronađene objekte i akademske pastiše, pošto akcenat nije na pojavnosti dela kao takvog. Delo služi, pre svega, kao okidač ili podsticaj za anamnezu i ospoljavanje onog psihološkog integriteta koji nagoni na stvaranje. Morfologija dela se predočava kao mobilizacija duha u korist iznenađenja. Traženo iznenađenje nije samo oblik modernističke umetničke utopije, već u sebe uključuje socijalni angažman čiji je cilj totalitet samosvesti pod „rasterećućim“ patronatom nesvesnog. Pojedinač prevazilazi poredak trezvenosti zasnovan na legitimizaciji i najavljuje poredak želje za koji je legitimizacija suvišna. Područje želje je područje kompletne stvarnosti čija je geneologija fiksirana u nesvesnom. Samo u oblasti želja postoji neprekinuto bivanje, a neumoljivost tog bitka sastoji se u neobaziranju na bilo kakve „spoljašnje“ koordinate, poput vremena, prostora ili raspoloživih predrasuda.

„Kao što nastoji da u budnom životu pronađe odgovore na pitanja iz sna, i vice versa, izgleda da ta ista želja ide u susret događajima koji je opravdavaju: slučaj je samo susret spoljašnjeg kauzaliteta i unutarnjeg finaliteta, on je samo pojavni oblik spoljašnje nužnosti koje sebi krči put kroz ljudsku podsvest.“¹²

Iako je deesencijalizovao „spoljašnje“ odrednice individue (istorija, religija, porodica...), nadrealizam zadržava esencijalnost i za njeno utočište zahteva podsvest. Pojedinač svesno primenjuje inverziju – on/ona eksploatiše sadržaj takozvanog primarnog i nedozvoljenog sopstva, radi nadgradnje takozvanog sekundarnog i dozvoljenog sopstva. Nesvesno je metod pomoću koga se čovek/umetnik „opismenjava“ na putu na koji je krenuo da bi postao dostojan sebe. Za nadrealističkog umetnika, uodnošavati se sa svojim neposrednim okruženjem znači prezirati ga. Umetnik teži postojanju kroz otvorenu konfrontaciju sa društvom iz koga potiče i u čijim slabostima prepoznaje svoju šansu. U tom smislu je još uvek aktuelna prosvetiteljska ideja o napretku svesti, koja se, ta svest, usavršava uvek novim poricanjem neporecivih granica. Nadrealistički pohod na tajnu zemlju autentičnosti pre se može razumeti kao težnja za „izgubljenom“ složenosti individue nego kao rusoovska težnja za „prvobitnom“ jednostavnošću čoveka.

Nadrealizam kolonizuje nesvesno, za razliku od umetnosti art brut provenijencije koja otelotvorava fizionomiju nesvesnog. Stvaralaštvo ovih umetnika nije posledica pobeđene otuđenosti niti sredstvo za „prokazivanje“ diskurzivnog mišljenja. Art brut nije trebalo da bude ni apologija urbane naivnosti u službi one stvarnosti (svakodnevice) koja više obavezuje. Po mišljenju Žana Dibifea, osnivača i pokrovitelja pravca, umetnici koji mu pripadaju jesu socijalni marginalci čije umetničko izražavanje ima gotovo fiziološki karakter. Drugim rečima, oni stvaraju kao što dišu, pa njihov rad, po pravilu, ne uvažava „dobar ukus tradicije“ buržuja, ali takođe ni „dobar ukus revolucije“ avangardista. Smatramo da su avangardistički nastrojani umetnici unutar nesvesnog tragali za urgentnošću, pomoću koje bi sveobuhvatnost ljudske

egzistencije učinili novom i neizbežnom. U art brut poetici nesvesno se takođe izjednačava sa slobodom, ali slobodom koja ne prelazi granice intime umetnika. Njeni praktikanti nisu bili glasnogovornici ili anticipatori nekog novog tipa društvenog ustrojstva koje se ne bi zasnivalo na konvencijama. Dibifeove namere su išle ka drugom polu humanističke utopije – ka radikalnom antiprosvetiteljstvu. Kako pojava, tj. promocija ove umetnosti korenspondira sa završetkom Drugog svetskog rata, u duhovnoj klimi zahvaćenoj filozofijom egzistencijalizma, ona samim tim nosi tragove i takvih poimanja. Tako primećujemo da i egzistencijalizam i art brut pravac ističu paradoksalan zahtev za autorizacijom „doslovne“ egzistencije koja time ne gubi anonimnost već je zadobija. Takva anonimnost je, ustvari, drugo ime za čistu potencijalnost svesti koju više ne potpisuju mentalni konformizmi. Kao što se u egzistencijalizmu superiorna svest oslobađa negiranjem „pomoćnih“, ideoloških stupnjeva svesnosti, tako se art brut umetnik oslobađa likovnog nasleđa zapadne kulture da bi dao glas tvoračkom (a ne umetničkom) instinktu, nesvodivom na interpretaciju. Tu se sličnost i završava, pošto egzistencijalizam zastupa „čisto“ postojanje bez prezentacije, enformel je svakako njegov dosledniji eksponent. Art brut morfologija je, naprotiv, supersimbolička; ona promovise simboličko predstavljanje uopšte, i zato je ikonoklastična samo u odnosu na neke dotadašnje zapadnoevropske likovne standarde. Uprkos prividnoj demokratičnosti ovakvih napora, art brut zadržava modernističku, ekskluzivističku orijentaciju. Elitizam se ne očituje u skupocenoj tehnici, virtuozičnosti izvedbe, autoritetu umetnika, primerenoj retorici i slično, već u pokazanom specifičnom senzibilitetu (koji ne mora biti elokventan u likovnom ili plastičkom pogledu). Ovaj senzibilitet nije rezultat tražanja, jer za njene stvaraoce umetnost nije plod izmeštanja, vanrednog mentalnog ili emocionalnog stanja. O tome govori i sukob između Dibifea i Bretona oko karaktera i porekla brutalističke vizije.

„Centralna tačka njihovog neslaganja bila je povezana sa idejom kreativnog ludila. Dibife je ignorisao demenciju kod umobolnih stvaralaca a Breton je s druge strane, to smatrao prednošću... Iako je Dibife u ludilu prepoznao pozitivnu vrednost, u pogledu izraza mu je pridavao malo pažnje, fokusirajući se više na konkretan rad. Posmatrajući ga vizuelno sa stanovišta zanatlije Dibife je težio da otkrije unutrašnju logiku rada i dešifruje simboličko značenje komada... Breton je, sa druge strane, stavio ludilo u posebnu kategoriju. Iako je „umetnost umobolnih“ bila povezana sa „vratima slobode“ – sudeći po nazivu njegovog članka – ostala je ograničena u okviru te specifične odrednice. Štaviše, rad proizveden u azilu je smatrao vrhuncem prirodnog a ne umetničkog razvoja.“¹³

Mislimo da je Drugost za Bretona bila unutrašnja odlika nadrealističke dualistične stvarnosti: sa jedne strane je bila svakodnevnica, zaostajanje za postojanjem, ogoljen kvantitet – a sa druge prostor oniričkog, gde je pojedinac sopstveni savremenik, uzrok i obećanje kvaliteta. Za Dibifea je Drugost verovatno bila tek spoljašnja karakteristika art brut umetnika; oni su bili Drugi u odnosu na umetnički establišment ali ne i u odnosu na svoju umetnost. Njihovo delo je, po pravilu, monolitno u svojoj nečitljivosti; autor je u središtu gustog tkanja (lažnih) simbola; on se u toj meri poistovećuje sa svojim ostvarenjima da ih psihološki ne može otuđiti niti izaći izvan, kako bi ih imenovao.

„Prava umetnost je uvek tamo gde je najmanje očekujete. Ona je tamo gde niko ne misli da će je naći niti izgovoriti njeno ime. Umetnost mrzi da bude prepoznata i pozdravljena po imenu. Ako se to desi, ona se hitno evakuise. Umetnost je ličnost strasno zaljubljen u trajnu anonim-

nost. Čim je neko otkrije, čim neko uperi prst u nju, ona beži ostavljajući na svom mestu laureatkinju dublerku koja na leđima nosi veliki transparent gde je neko napisao UMETNOST, kojoj ceo svet nazdravlja šampanjcem, i koju predavači vode od grada do grada s prstenom u nosu. Nema opasnosti da prava umetnost nosi transparent. Niko je tada ne bi prepoznao."¹⁴

U kontrastu sa ekspanzivnošću različitih modernističkih poetika u osvajanju novih modaliteta postojanja, art brut poetika prihvata polujan status kao strategiju i imploziju na mestu hermeneutike. Autor ovakvog dela nije stvarni gospodar stvorenog, već je to u njemu od njega nezavisan stvaralački impuls, koji posredno oblikuje i autora. Budući da je umetnik ove provenijencije esteta nužnosti, on ne nastoji da zameni postojeću, zatečenu semantiku sveta svojom semantikom, već „samo“ (svojim nesvesnim) prisustvuje (u) svetu.

„Suprotno prvenstvu koje se pripisuje značenju ili originalnosti, držim da vrednost art brut umetnosti leži u činjenici da nam ona ne dozvoljava da išta iz nje izvučemo. Ona nema skrivene odeljke niti bilo kakve dubine. Ona se kloni onog kulturološki složenog odnosa između umetnika i ljubitelja umetnosti koji uvek završava brisanjem značajnog (produktivnog trenutka, tela, gesta, materijala) i uzdizanjem fantazma o skrivenoj istini koja treba da se dešifruje... Izgleda da su se njeni kreatori pobrinuli da nas zaštite od bilo kakve mogućnosti komunikacije. Art brut umetnost mora biti razmatrana kao praksa ili proizvodnja u kojoj se pitanje poruke ne može ni postaviti. Istina, efekti koje stvaraju ovi radovi odjekuju na mentalnom ili filozofskom nivou i uvek u subverzivnom smislu. Iako mogu proizvesti izvesna otkrića, oni nas nikad ne vraćaju na prethodnu realnost ili psihološku predistoriju autora. Ta otkrića, takva kakva su, se pojavljuju kao čista konstrukcija. Ona dolaze kao sporedni efekti „eksperimenta gledanja“ ili kao učinci jedne avanture ili kao rezultat kockanja. Ono što se ovde dešava je suštinski stvaralački i centrifugalni proces iz kojeg stvaralac izvlači onoliko zadovoljstva koliko i mi, i koji, mentalno, uključuje nas onoliko koliko i njega... Imaginacija se najčešće posmatra kao dodatak, višak koji prevazilazi realnost. Imaginacija je obično povezana sa idejom obilja, naseljavanjem praznog prostora, nadogradnjom realnosti. Ali, ona se podjednako uspešno može posmatrati kao postupak koji vodi u suprotnom smeru ka oduzimanju, opadanju realnog, generalizaciji."¹⁵

Imaginacija ovde ima odlike privatne shematizacije koja izneverava realno, ali se drži podalje i od apstrakcije. Njeno pretežno figurativno pribežište zavodi posmatrača namećući mu gotovo prinudnu potrebu za tumačenjem. S druge strane, ispunjenje te potrebe biva onemogućeno negostoljubivošću forme, koja ne odaje svoje poreklo tako što se ni sama ne zanima za njega. Uprkos tome, eskapizam nije odredište imaginacijskog principa sirove umetnosti. Školovani (i drugi) umetnici modernizma su, po pravilu, svoju imaginaciju koristili kao sredstvo za „razoružanje“ stvarnosti ili kao metod za dovođenje u pitanje konsekusnog karaktera realnosti i kultivisane pažnje. Međutim, art brut orijentisani stvaraoci nisu, svojevolljno, koristili vlastiti imaginativni potencijal kao monetu na tržištu pažnje. Oni su, radije, izazivali/iritirali samovoljnom neprelaznošću svojih dela, koja bi nastavljala da egzistiraju nezavisno od intelektualno-emocionalne spremne posmatrača i uprkos njoj. Potencijalni recipijent, ostavši nužno nepučen, ima pravo/mogućnost da delo sa kojim je suočen jednostavno proglati učinkom glasnog ćutanja ili estetikom neoprezne tišine. Dok su nadrealisti nadgledali nesvesno, ne bi li otkrili paradoksalan trenutak u kojem (umetnička) „istina“ postaje nenadglediva i time autentična, dotle su brutalisti obitavali u njoj. Oni se nisu nalazili u vidokrugu paradoksa zahvaljujući (navodnom) nerazumevanju psiholoških, socioloških, iluzionističkih i drugih mehanizama „ob-

mana“. Zbog toga su ovi nesuđeni umetnici bili „osuđeni“ da stvaraju kako bi doskočili stvarnosti kojoj nisu „dorasli“.

Sličan pristup nesvesnom, „semeništu“ istine, možemo uočiti u slikarstvu Ilije Bašičevića Bosilja. Naime, držimo da se modernistička društvena praksa zasnivala na raskrinkavanju kolektivnih tajni i tabua, pošto je tajnovitost proglašena simbolom mentalnog konformizma i nerazvijene samosvesti društva, koje se boji da ga istina o samom sebi ne učini neznatnim. Istovremeno su poštovaoci i pripadnici modernizama i avangardi smatrali tajnovitost, hermetičnost rezultata vlastitih traganja, posledicom rada sa istinom i dokazom nepotkupljivosti te istine. U slikarstvu Ilije Bosilja, istina kao tajna ima sličan status kakav je imala u, na primer, eleusinskim misterijama, sekularnim tajnim društvima ili hrišćanskoj dogmatici. U pitanju je vrednovanje tajne kao egzistencijalne osnove i kvaliteta po sebi, nezavisno od njenog sadržaja i oblika. Govoreći o fenomenu Bosiljevih ključeva, Dimitrije Bašičević je istakao da je:

„kontinuitet zaključavanja prethodnih ključeva
u ključeve sledeće, zaključavanje smisla
ključ to je tajna i ključ tajne istovremeno
poslednji ključ ne postoji nema ga u opusu
poslednji ključ se nalazi preko puta
na drugoj tački komunikacije
kako prijemnu stranu komunikacije
čini množina ključeva
sistem razumevanja postaje znatno složenijim
od sistema predajnog izvora...“¹⁶

Nametljivo je prisustvo ključeva u Ilijinom opusu; oni su predstavljeni kao okviri „mizanscena“, formiraju glave figura ili „zastupaju“ njihova srca, pozajmljuju svoj oblik cveću, noćnim svetiljkama i nebeskim telima. Otvoreno je pitanje da li ovi ključevi treba da skrenu pažnju sa neprohodnosti likovne predstave i tako je „ublaže“, navodeći na pretpostavku o postojanju brave, tj. adekvatnog tumačenja ili naprotiv, oni služe za potcrtavanje ironije o pristupačnoj nepristupačnosti. Verujemo da se upadljivo „autistična“ koreografija formi ne može objasniti sublimacijom slikarevih neposrednih iskustava (kao što je često činjeno), ali ni otklonom od sublimacije. Ovde nije u pitanju ni samoostvarenje putem interpretacije suprotnosti između zatečenih i mogućih (idealnih) životnih okolnosti, tipično za modernističke i avangardne taktike ponašanja/mišljenja. Izvesno je samo to da je slikar Ilija u svom nesvesnom nabasao na podvojenost, rasep jastva koji za njega nije bio stilska vežba iz emancipacije duha. Verovatnije je da je ta dvogubost motivacioni princip i potvrda nedovršivosti čulnog i vančulnog sveta, te pokazatelj neophodnosti njihovih međusobnih analogija. Umetnička stvarnost tu ima ulogu relikvije (na drugi način) neodbranljivog sna, koja štiti od preterane socijalne harmonizacije jave. Ako je socijalizacija u doba poznog modernizma tražila određeni oblik estetike u svojoj službi, ona je takođe određivala ili promovisala i vrstu otklona od te dominantne estetike. Istorijski zanemarenim socijalnim slojevima je, u jugoslovenskom društvu u prvim posleratnim decenijama, bilo dozvoljeno da stvaraju navodno alternativna likovna rešenja, koja su, u stvari, poslužila održanju kanona oficijelne umetnosti, prvo socijalističkog realizma a potom i visokog, umerenog modernizma ili tzv. socijalističkog estetizma. To je bio slučaj sa naivnom umetnošću čija je semantički bezazlena, vizuelno lako prepoznatljiva i diskretno fantastička leksika bila dovoljna za negovanje (privida) kulturnog diverziteta na državnom nivou. Suprotno tome, u Ili-

jinom slikarstvu pronalazeni su elementi „divlje“ bezobalne fantastike, proistekle iz slikarevog poverenja u spontani „autoritet“ nesvesnog, koji nisu mogli biti prevedeni u poželjne oblike kolektivne nadgradnje (ali su mogli služiti ličnoj afirmaciji). Iako se, naizgled, ovo slikarstvo oslanja na poznate teme iz nacionalne istorije, Biblije, narodnih i modernih mitova, u njemu se u doba socijalizma nisu mogle naći ideološke prečice do tumačenja. Bleštav i statičan univerzum Ilijine umetnosti ne odaje vlastiti *raison d'être*, a ono što je pružao i pruža posmatračima (i autoru kao posmatraču) jesu tek posledice jedne nepredviđene (ali ipak suvisle?) antiteleologije.

Slučaj Bosilj i krediti modernizma na izmaku postmodernizma

Za slikara Iliju Bosilja se ne može reći da je pristupio stvaranju svog sveta s punom svešću o mogućim pitanjima koja će taj svet pokrenuti i zagonetkama čije će mesto, tih zagonetki, zauzeti. Njegova likovna menažerija ne počiva na konkretnim ideološkim postulatima, ali ona



PROKLETA JERINA (1962)

ne pruža ni direktan otpor svakoj vrsti ustrojstva po sebi. Izgleda da ipak postoje izvesne oblikovne zakonitosti usred idilične kakomorfije, koje autor nije želeo ili nije mogao sjediniti u stabilan simbolički sistem. Ilijin vizuelni univerzum je, spolja posmatrano, zatvoren i samodovoljan, dok je iznutra veoma heterogen. Figure su veoma retko uslovljene bilo kakvim međusobnim odnosima, te stoga deluju kao da su zaleđene fotografskim snimkom u mimohodu kroz prostor platna, koji je za sve njih samo prolazna stanica. Jedna od zajedničkih odlika stanovnika tog imaginarijuma, koja je do sada promakla pažnji kritičara, jeste hipertrofirana staračka fizionomija likova, izražena u profilu. Dalo bi se pretpostaviti da su Ilijina bića kreature (od) kontinuiteta, gde pomenuta starost nije njihova hronološka već etnička karakteristika. Možda su to bića koja (više) ne žive od vremena, ili su izrasla iz njega i sada opstaju u nekoj vrsti nedodirljivosti, koja bi se u nedostatku adekvatnijeg termina, mogla nazvati večnošću. Često se na figurama spreda može videti varijanta „arhajskog osmeha“, koji ovde sigurno ne označava veselost, već, slično antičkim, primitivnim i dečijim likovnim postupcima, obuzetost čovekolikošću kao najupečatljivijim modelom postojanja (celokupne prirode). Nije neprikladno govoriti o toliko isticanoj dvoličnosti ili dvoglavosti Ilijinih figura i kao o dalekoj analogiji sa slovenskim božanstvima (poput Triglava, Svetovida itd.) čija su se imena sačuvala u toponimima Jugoslavije. Moguće je da su Iliji bili poznati kultovi drveća, koji su se, istina hristijanizovani, do danas održali u nekim sredinama, a služili su starim Slovenima kao hramovi, tj. boravišta bogova.¹⁷ Višeglavost je u drevnim kultovima verovatno predstavljala svestranost božanstava, njihov celovit nadzor nad prirodnim i kosmičkim poretkom, simbolizujući i uobručavajući pritom biološke i duhovne razvojne cikluse.

„Ono što u umjetnosti djeluje kao fantastično, prvobitno je bio element religioznoga. Ono što je profanirano postaje fantastično.“¹⁸

Kod Ilijinih figura, pak, primećujemo tri dominantna vida višeglavosti: 1) često se sastaju dva profila koje spajaju oči spreda, pri čemu se stvara utisak lažnog trećeg lica – glave, čija je uloga možda u tome da omogući medijaciju ili vizuelnu komunikaciju među profilima; 2) postoje slike na kojima je celo lice figure prikazano anfas, a dva profila sa strane su bezlična, gde izgleda da sve tri glave dele jedno lice koje razmenjuju; 3) konačno, postoje i dvolične figure oblika silueta bez očiju i usana. Najzanimljivijim se čini upravo treći oblik dvoglavosti, gde je lice figure antropometrijski prazan ram iz koga se iselila ličnost ili se možda još nije uselila. Ovi otisci bivših egzistencija ili senke budućih, tipične za ciklus pod nazivom Ilijada, deluju kao preduslovi, postavljena scenografija za pojavu ličnosti / individue koja se ipak ne pojavljuje, već ostavlja „skele“ da zrače nenadoknadivim odsustvom. Možemo tumačiti anonimnost Bosiljevih likova pozivajući se na Dibifeovu (naivnu?) apologetiku anonimnosti kao oblasti većito izmičuće slobode u umetnosti. Međutim, ono što bi moglo važiti za Ilijin likovni kosmos, nije uputno primenjivati na Iliju kao umetnika. Naime, Ilija Bosilj je živio i stvarao u jednom dobu čiji je socijalistički ideal dozvoljavao samo malu društvenu stratifikaciju; u njemu je anonimnost pojedinca bila zvanično državno dostignuće i efekat prevazilaženja „dekadentnih“, ograničenih i već stereotipnih koncepata individualizama buržoaskih društava. Ali u stvarnosti, to često nije prelazilo nivo zamene jednog oblika malograđanštine drugim – građanskog dekoratera smenio je narodni umetnik. Ubeđeni smo da je u komunističkom društvu druge Jugoslavije biti anonimniji pojedinac neretko značilo biti neugledan pojedinac, lojalan kolektivizmu – dominantnoj ideologiji na mestu ontologije. Imajući to u vidu, možemo razumeti Bosiljevu potrebu da ne ostane anonimniji, već da od svojih savremenika bude prepoznat kao umetnik. Ilijino slikarstvo zlatnih dvodimenzionalnih pozadina i antiiluzionističkih figura zlatnih kontura, kao da emanira dovoljnu količinu auratičnosti koja i samog umetnika izdiže iznad skromnog prosedea realnosti (po čemu se pomenuti postupak razlikuje od savremenog trenda gde, neretko, umetnici čin zasenjivanja sopstvenog dela svojom pretpostavljenom superiornošću tretiraju kao svoje delo). Izvesno je, pak, da Bosiljeve figure, robusne a bez težine, raskošnih a bezobličnih kostima, polno ambivalentne i aseksualne, bez anatomije i perspektive, lišene empatije - uspevaju da budu verodostojne klopke za imaginaciju posmatrača. Njihovo sastavljanje prstiju u lepeze posmatramo kao gest odbrane ili kao otklon od instrumentalizacije umetnosti u političke, sociološke, demagoške, psihološke, pa i estetičke svrhe.

Zanimljivo je da je Ilijina umetnička delatnost Mangelosu svojevremeno poslužila kao dokaz u prilog teze protiv elitizma (u) umetnosti, dok bi danas podjednako dobro mogla poslužiti u odbranu tog istog, u međuvremenu u potpunosti prokazanog, elitizma (u) umetnosti. Nije reč o klasičnoj slikarskoj tehnici (sa sve klasičnom opremom slike, somotskim paspartuima i elegantnim ramovima), već o nedostupnosti koju posmatrač doživljava u susretu sa ovim slikama. One ne nude komunikacijske matrice na dar društvu koje to očekuje od svake delatnosti, a naročito od umetnosti, i u kome je hipersocijalizacija svakim danom sve invanzivnija. Ali za razliku od, na primer, modernog, komunističkog modela društvene svesti, savremeni globalizaciono-tranzicioni model nije zasnovan na predaji smisla, odnosno ideja koje bi se, potom, mogle ispravno tumačiti ili krivotvoriti. Zbog toga se taj model predstavlja kao neuništiv poredak, sastavljen od mnoštva mikroentiteta umesto identiteta koji neprekidnim međusobnim opštenjem poništavaju svaku distancu neophodnu za spoznaju. Dostupnošću ili ostavljanjem utiska o lažnoj dostupnosti se danas može iskupiti prisustvo i odsustvo umetnika, dela, recepti-

jenata – drugim rečima ono što je dostupno više nema obavezu da se određuje kao postojeće ili nepostojeće. Recepcija savremene umetnosti danas često podrazumeva interaktivnost dela/projekata. Ranije pomenutu modernističku paradigmu o apsolutnom prvenstvu i autohtonosti dela (koja važi i za dela Ilije Bosilja), možemo uporediti sa postmodernističkom paradigmom o recipijentu koji u samom umetničkom delu prethodi tom delu. Ne bi se reklo da je toliko u pitanju estetska interakcija između rada i posmatrača, koliko estetizacija same interaktivnosti u kojoj se neretko gube i autor i posmatrač i sam rad, i koja zamenjuje percepciju tog rada. Tako se, umesto refleksije o umetničkom delu praktikuje (ne)svesno saučesništvo sa delom. Očigledno je da postmodernizam nije ukinuo nesvesno, kako tvrde pojedini teoretičari, već mu je radikalno izmenio karakter i ulogu. Ukinuto je, zapravo, svesno (ovde u značenju analitičnosti i vrednovanja), a prevladalo je „oslobođeno“ nesvesno, lišeno nadrealističkih predubedenja o sopstvenoj emancipatorskoj snazi, izvornosti i ekskluzivnosti. Nesvesno više nije obrnuta slika navike jer je nesvesnost postala navika i/ili opravdanje za puku neartikulisanost. Obesmišljena je sloboda u umetnosti u korist bavljenja umetnošću, pa je tako umetnika „zatočenika“ slobode smenio organizator – birokrata slobode.

Savremeno odsustvo umetnika iz umetnosti ima reperkusije u različitim poetikama odsustva u periodu modernizama i avangardi. Još od impresionizma pa sve do konceptualizma, odsustvo nekog specifičnog likovnog elementa (objekta reprezentacije, verzima, figuracije, narativa, boje...), značilo je napuštanje „preživelih“ dimenzija likovnosti i usvajanje novog načina stvaranja i interpretacije umetnosti. Odsustvo podrazumevanog aspekta iz jednog umetničkog dela, iziskivalo je, obično, veće angažovanje percepcije radi poimanja novog oblika prisutnosti umetnosti kao fenomena. Međutim, u naše vreme, posle decenija postmodernizma, u virtuelnom svetu u kome se umetnost utopila u kulturu, odsustvo nekog elementa ili samog rada, publike, autora i sl. sobom više ne nosi nikakav specifičan semantički ni estetički karakter. Imajući pomenuto na umu, možemo aktuelizovati Ilijine zagonetne, višeglave figure – obrazine, posmatrajući ih kao kritiku savremene individue, koja brojnošću površnih uloga/lica skriva vlastitu neprepoznatljivost u nadi da će je tako pobediti. Bez obzira na to, pojam aure i dalje istrajava, istina u svom ironičnom obliku – sada samosvesni recipijent sebi može kupiti/iznajmiti šablon neponovljivosti. Značajne razlike postoje u tretmanu imaginacije u umetnosti modernizma, u epohi borbe za novi smisao i umetnosti u doba kulture, u epohi kultivizacije besmisla. Dok je Bosilj, zajedno sa primitivistima, brutalistima, nadrealistima i drugima, mogao biti i bio amater u izvedbi, dotle je savremeni prosečni građanski umetnik amater u imaginaciji. Umetnici i savremenici pedanterijom virtuelnog realizma pokušavaju da oduzmu „nemarnoj“ individualnoj imaginaciji kredibilitet i ulogu arbitra u identifikaciji i nadigravanju stvarnosti. U tome im pomaže odnos prema vremenu, kakav opet možemo uočiti i u Bosiljevim slikama. Pomenuli smo već utisak nedodirljivosti koji izazivaju Ilijine kreature, što se može (u)čitati kao anticipacija ili odraz prinudne večnosti – (ne)željenog nusprodukta savremenog usitnjavanja i ekranskog poravnavanja vremena. U prostoru slike i u prostoru naše obezbeđene realnosti se javlja slična, mada kod Ilije harmonična, statičnost zaokruženog sveprisustva, koja nije jasna težnja već posledica „zamora“ vremena. Već više od četrdeset godina u umetnosti se fenomenološki sloj kontinuirano ili sporadično „ukida“ vremenom (tj. trajanjem) projekta i/ili idejnošću rada/dela. Međutim, u poslednjih dvadesetak godina se više ne konzumira ni ideja dela, već radije, pretpostavka o postojanju/nužnosti ideje.

Postpostmoderni svet je, za razliku od modernog (gde je umetnička realnost uvek bila u nekoj vrsti kolizije sa neumetničkom realnošću), jedinstven u svojoj heterogenosti – on, taj svet, je slepo ogledalo zamagljeno udobnom nostalgijom koja više ništa ne (p)odražava. Nos-

talgija je nekada mogla biti, između ostalog: metafizika (starozavetno „sećanje“ na raj), učiteljica humanizma (renesansna interpretacija antike), pogon progressa (osamnaestovekovna izgubljena „dobrota“ čoveka nadoknativa obrazovanjem), uveličavajuće staklo za prepoznavanje vlastite kreativnosti (romantičarska mistifikacija srednjeg veka), ili drugost kao estetika budnosti (primitivističke kulture i nacionalni folklori početkom dvadesetog veka). Današnja nostalgija, pak, predstavlja samo eho navedenih istorijskih nostalgija, s obzirom da se više ne koristi kao produktivna veza sa spoznatim već kao uteha naspram budućnosti (stvaralaštva), koja je, ta budućnost, već sada mnogo veća od zbira svih dežurnih prošlosti.

U okruženju koje podstiče iskorišćavanje svih dosadašnjih kulturnih idioma, obrazaca i načina za izbegavanje obrazaca, slobodan izbor čoveka je postao savremeni oblik apsurd – umetnik/pojedinac ima pravo da izabere sve, ali sve manje ima pravo da nešto ne izabere. Negovati autorski rukopis (kao npr. Ilija Bosilj), te ostati dosledan sopstvenom umetničkom identitetu, već dugo se smatra „praznovernom rigidnošću“ u neizbežno afirmativnoj, priručnoj stvarnosti multikulturalne epohe. U društvu bez barijera (čitaj usmeravajućih instanci), za svakog pojedinca/umetnika je postalo gotovo neophodno da zadrži brisani prostor u okvirima svog rada, pošto je samo prostor (delovanja) ono što uspeva.

Napomene:

¹ Boris Kelemen, *Naivno slikarstvo u Jugoslaviji*, galerije grada Zagreba, Spektar, Stvarnost, Zagreb, 1969, 82.

² Dimitrije Bašičević Mangelos, *Moj otac Ilija - nacrt za antimonografiju*, izdanje Vojina Bašičevića, Novi Sad, 1997, 97.

³ Grga Gamulin prema: Dimitrije Bašičević Mangelos (ur.), n.d., 25.

⁴ Мишко Шуваковић, Индивидуалне митологије – шидска тројка или логика границе, у: Драгомир Угрин (ур), Централноевропски аспекти војвођанских авангарди 1920-2000: гранични феномени, феномени граница, МСЛУ, Нови Сад, 2002, 65.

⁵ Jerko Denegri, Odnos Mangelos-Bosilj, u: Dimitrije Bašičević Mangelos (ur.), n.d., 37.

⁶ Роџер Кардинал, Основа фигура, сублимација: Слике Илије Босиља, у: Небојша Миленковић (ур.), Свет по Илији, издање Иване Башичевић, Нови Сад, 2009.

⁷ Џејн Калир, Илија, у: Небојша Миленковић (ур.), n.d., 39.

⁸ Небојша Миленковић, Сликаство Илије Башичевића, у: Небојша Миленковић (ур.), n.d., 30.

⁹ Isto, 33.

¹⁰ Андре Бретон, Три манифеста надреализма, Багдала, Крушевац, MСMLXXIX, 45.

¹¹ Isto, 31.

¹² Морис Надо, Историја надреализма, БИГЗ, Београд, 1980, 242.

¹³ Lucienne Peiry, *Art Brut*, Flammarion, Paris 2001, 96.

¹⁴ Isto, 91.

¹⁵ Michel Thevoz, *Art brut*, Editions d'Art, Albert Skira, S.A. Geneva 1995, 123-124.

¹⁶ Dimitrije Bašičević Mangelos, *Moj otac Ilija*, u: Dimitrije Bašičević Mangelos (ur.), n.d., 67.

¹⁷ Videti Ilijinu sliku „Ваџнаџки Брест“.

¹⁸ Ото Бихалји – Мерин, *Naivni umjetnici svijeta*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1972, 237.

Dušica Popović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

MODERN AND POSTMODERN POETICS IN ART OF ILIJA BAŠIČEVIĆ BOSILJ

Summary:

The former interpretations of Ilija Bašičević Bosilj's painting are based primarily on the authors biography which placed him in the contexts of naïve and/or modernistic art with (no) good reason. This paper addresses different viewpoints taking into consideration pictural morphology and the origin of the artist's inspiration, as well as social and artistic background. The first chapter is dealing with short evaluations of the previous critical remarks. The second chapter investigates the term subconsciousness in surrealist, art brut and Bosilj's poetic. The third, and last chapter, proposes certain contemporary reading of Bosilj's painting.

Key words: Yugoslav naïve art, surrealism, art brut, subconsciousness

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

POLEMIKE
POLEMICS

UDK BROJEVI: 791.2 ; 791.2:159.964.2
ID BROJ: 184334604

Griselda Pollock
University of Leeds

THREE ESSAYS ON TRAUMA AND SHAME:
FEMINIST PERSPECTIVES ON VISUAL POETICS

Abstract:

Can we die from shame? In what way is shame a feminist issue? How have contemporary artists explored the theme? Prompted by a news item that reported the death of a leading Korean actress, which was attributed to the shame of a role she had played in a recent movie, *The Scarlet Letter*, this article explores shame initially through a re-reading of Sigmund Freud's challenging theory of sexuality (1905) in which he plots out the ways in which shame and disgrace come into being and specifically inflect the social management of women's adult sexuality. It then offers three case studies of ways in which contemporary artists from South Africa, Zanzibar / UK and Israel / France have explored aspects of historically created shame (apartheid and truth/reconciliation, enslavement, genocide and the Holocaust) through a variety of forms of art practice, not to submit their subjects to re-shaming, but to challenge the world to be ashamed of what has been done to diminish the humanity of those who are othered for gender, ethnicity, religion.

Key words: film, shame, psychoanalysis, suicide, sexuality, visual art

Introduction

I attended the seventh Women's Worlds Conference in Tromsø, Norway in 1999. Gayatri Spivak was a keynote speaker, launching her book *The Critique of Post-colonial Reason. Under History*, Spivak republished her infamous essay, "Can the Subaltern speak?" her marvelous but difficult reflection on the suicide of a pro-independence female family member, Bhubaneswari, in the 1920s who had hanged herself, choosing to do so during her menstrual period, in the attempt to make her body a mute but eloquent feminine text of political protest that could not be reduced to the convenience of explaining away her death as that of a sexually sullied woman removing herself and her shame.¹ Yet, when Spivak asked the dead woman's descendants why this courageous woman had died, they replied: "an illicit love affair." Thus they had ignored the carefully selected moment of monthly bleeding in the woman's gesture of political despair, precisely to refute the obvious conclusion of sexual shame as the cause of her suicide. The impossibility, therefore, of the subaltern speaking, which also means being heard in saying what she wanted to say, was thus demonstrated, not as a general failure of oppressed subjects, but as a failure of the subsequent reading of the act of speech as a political gesture by those to whom it was addressed.

The failure by the family and others in reading their relative's proto-feminist text of political resistance comprised a silencing of Bhubaneswari's body-writing that could not be attributed to the colonial system. Spivak stresses that she was in effect silenced by her own grandnieces – the women of today, the emancipated mainstream – rapidly losing their sense of history in normalizing patriarchal narratives.

I want to retrieve the problem arising from their misreading. Can we die of shame? Is shame external: the censorious gaze of others upon us regulating our social, sexual behaviors? Is it, as Martha Nussbaum suggests, the sign of our persistent anxiety about our human fragility of which our bodily functions and sexual desires remind us? Shame is what we feel before our very humanity – neediness, physicality, vulnerability.² Or is it deeper, internal: akin *almost* to trauma? Thus is shame a haunting, inhabiting, shaping, transmissible, an unknowable pressure that distorts and poisons our possibility for living? Furthermore, is trauma linked inescapably to sexuality whenever we think about women? Is trauma, particularly that of the survivor of dehumanizing treatment, such as what Primo Levi spoke of, connected to an indelible shame? It was Primo Levi (1986/88) who wrote in his last, posthumous book, *The Drowned and the Saved (I Sommersi e I Salvati)*³ in 1986 a chapter on Shame. He acknowledged that many of those still alive when the concentration camps were liberated did not feel joy on being liberated, but by that longed-for moment were brought the depressing legacy of shame. Levi tries to draw an image of this sensation: he writes of it as a re-acquired consciousness of having been diminished, having been forced to live for years at an 'animal level.' But there is a second shame: that of having survived at all, knowing that some others died and in not dying, there may have been something committed or omitted. But finally Levi turns back onto what he calls the shame of the world: "The Shame of Turning One's back on Crimes committed against Others." His gesture as a writer is to work through the burden he carries through what he experienced, using writing as a means of reclaiming a place in the world of other humans. Yet, there he finds the continuing menace of that human indifference to the other that was at the root of his horrific experiences in the concentration camp. He focuses on the shame of human indifference to suffering.

Without diminishing the real horror of historical crimes such as that which Primo Levi survived 'with survivor-shame,' I want to suggest that our world should be shamed by its ability to tolerate and turn its back on crimes committed against women, which happen not only in camps and situations of extremity or abnormality but as the fabric of creating and maintaining phallogocentric cultural systems and their sexual subjectivities/subjugations. If the women of the Darfur refugee camps dread collecting wood for fear of being raped outside their immediate family groups, all of whom are in desperation, some fundamental suspension of human rights occurs for everyone of us as women. I want to risk a strange conjunction – three essays and a theoretical conclusion that deal dangerously with feminist issues through the visual poetics of shame. You will find the three cases strange bedfellows, but I hope that a thread will run between them and open up a difficult space for our reflections.

Essay 1: Dying of Shame?

I was in Hong Kong for the first time in February 2005. I listened to the news on CNN in my hotel room. Being in Hong Kong, I received the Asian news broadcasts that I normally do not hear in Northern European and American time zones. They reported the unexpected, hence tragic, death of a young woman. Her name was Lee Eun-joo. She was one of the young superstars of contemporary Korean cinema. She had committed suicide. Her brother found her hanging in her walk-in closet. There was a three-page suicide note. The pathos of this tragic death captured me in a place geographically nearer to the world of Lee Eun-joo a world – culturally distinct yet sharing in its own specific manner the challenges of human existence and struggles against patriarchies and the social, economic, cultural, and psychological forces that conspire to compromise the varied and multifaceted humanity of women.

I was compelled to follow up on this story because of a chance mention in news broadcasts of the name of another actress, who was seemingly admired and desired, but was driven to self-inflicted death. I teach a course on Marilyn Monroe as part of a feminist investigation on the complex weaving of femininity, modernity, sexuality and representation in American visual art and culture in the 1950s. The premature death of American actress, Marilyn Monroe, apparently a suicide, created a pathos that surrounds the forever young dead woman. This pathos – apparently inherent in femininity's own morbidity – veils from investigation the complex network of social, cultural, economic and subjective conditions that drive a subject to the most perplexing of actions: the murder of the self.

For some western feminists, for instance, the British film maker Sally Potter's, *Thriller* (1989),⁴ based on French anthropologist Cathérine Clément's, *Opera or the Undoing of Women* (1989),⁵ demands further investigation. This is part of western culture's recurring cultural narrative in which a beautiful young woman has to die young and beautiful as the climax of the story. Either because of suicide or illness, these deaths can be understood as murders – not due to disease or because of the way they were done, but because of the ideas and norms of the culture and the imaginary relations of sexual difference that sustain them, which in turn sustain their patriarchal regimes. Phallogocentric cultures murder women by raising their tragedies into significant, pleasurable and entertaining occasions for the retelling of their deaths that effectively and repetitiously re-enact, and normalize such murders of women.

So from the point of view of a feminist interested in the cultural iconicity of women for sexual beauty and desirability, women who became linked with a premature death as in the case of the American Norma Jean Baker, aka MM, the reported suicide of an actress from Korean cinema at the height of her career drew me into a story whose parameters I, a cultural outsider

to her world, could not hope to comprehend in its full complexity and local resonance. Yet, I wanted to reflect on this life and death that had come into my consciousness at the time and in that place. I knew full well the deeply unresolved feminist debates about how we respect specificity and hence difference, while seeking, as Gayatri Spivak taught us in speaking of international feminism, to seek out those areas that determine the condition of women globally that might be shareable, notwithstanding our real and active differences of class, sexuality, generation and geography.

The newspaper reports I found on-line suggested that one of the reasons for Lee Eun-joo's suicide was the last role she had played. If this has since been replaced by other stories regarding the cause of her death, for instance, because of family finances, the fact that it spontaneously appeared in the media before deeper investigation could take place, suggests that the film itself had already discomfited its culture. And so it was thought that it should have and could have shamed the actress to death.

The film in question was entitled *The Scarlet Letter* (Daniel Byun, 2004).⁶ The title evokes the nineteenth century North American novel by Nathaniel Hawthorne, which was set in the early seventeenth century European settlements of the continent when an arch-puritanical Christianity policed social and sexual mores. The scarlet letter referred to the large capital 'A' embroidered as a 'badge of shame,' an outward, significantly blood-red mark of an inward and invisible transgression of the rules of chastity and propriety that must be worn on the dress of a young unmarried woman made pregnant by a man she would not name. Hester Prynne, the protagonist of the novel, named the baby daughter she bore, Pearl, as if a wild grain of forbidden seeding had nonetheless created a precious and beautiful jewel. I wondered about possible connections between puritan colonial America and contemporary South Korea regarding the lived experience of female sexuality and the nature of its representation in public media such as cinema, which is being pressurized to show spectacular violence and explicit sexuality in ways that should alarm us as feminist cultural analysts – not to return to the puritan moralities of *The Scarlet Letter*, but to investigate the imaginary conditions being created by popular culture for women's lives, dignities and sexualities beyond phallogocentric narratives.

I emailed a former student of mine in Seoul and asked her to get me the DVD. It came; I opened it and managed after several tries, not reading Korean so well, to work out how to turn on the English subtitles. The first thing that comes up on screen is this opening of the film:

When the woman saw that the tree was good for eating and
a delight to the eyes, and that the tree was desirable as a
source of wisdom, she took of its fruit and ate.

She also offered it to her husband and he ate it as well.

These words frame the film with the Christian inflection of what is narrated in the Hebrew Bible's Book of Genesis. The Christian mirroring of the Old and New Testaments sets up the figure of a fallen sinful Eve as the precedent and counterpart of Miriam known in Latin as Maria, the pure virgin. This Catholic ideology of temptation and sexuality is further underlined when the opening scene, a car sitting apparently empty beside a mountain-ringed lake, is overlaid by a man's voice telling us: "Temptations are sometimes fun. You have no idea how much fun they can be. They always begin as games. Why avoid them?" In the Biblical story, as read through Christian thought, Eve is tempted and then tempts Adam – shown to be either weak or innocent, subordinated or corrupted. The masculine voice that declares temptation is fun does not sound burdened by guilt or shame. Perhaps the aim of the film is to show him and us how dangerous such games can be, i.e., rather than being fun, temptation if indulged, can be deadly – but for whom?

This voice-over is punctuated by the surprising sound and then the sight of two bullets appearing on the boot of a parked car. The same voice is then identified as that of the police captain, a young man at the center of a triangle of women with whom he is professionally and emotionally involved, who speaks the final words of the film: "nightmares haunt you forever," but the final sound over the tinkle of a music box is of this man's anguish, a visceral sound between a groan and a cry that fills the visually blank, dark screen.

Between the end of the film and the end of the film shoot, something haunted its female star and her silent death registered a cry of anguish that may have been entirely personal or it may have been connected with the making of this film. We are left to ponder over it and what took her to the edge. Some say it concerns the explicit love scenes, the nudity; others the character of the adulteress or the lesbian. The film is strange in so many fascinating ways – as cinema, in its use of overlapping, non-contiguous cuts between scenes, times, characters that do not obey the laws of narrative cinema, but weave a web of mystery between one man and three women. It is the final scenes – a long sequence of intercuts between two people locked in the trunk of the parked car, breathing through the bullet holes punctured from within and the other woman in their lives who herself moves between her present – seeking the missing pair – and the past (her love affair with a jazz singer). These really take the film and the actors to dark and dangerous places of abjection and pathos, desire and death in ways that are not contained by existing mythographies, or cultural narratives as far as I know. It was perhaps this lack of mythic precedent or rather the transgressive excess of a realized imagination that constitutes the non-assimilable shock of these scenes, which had to be imagined, then staged, directed, rehearsed, remembered, filmed, and survived by the actors.

The manner of the film's cinematic telling of these intertwining lives and mysteries of death and desire depends on a series of destabilizations in the normal expectations of continuity in time and space that have been typical in Hollywood cinema. These conventions, are being currently re-written in the varied cultural and ideological sites of contemporary cinema production. There are ways in which national cinematic traditions are being exported and disseminated under the framing of an expanding category of world cinema studies. Each national cinema is marked by that part of its cinematic output that can be exported for its singular character or specialty. Thus modern Korean cinema is associated with certain kinds of action films, films in which the central characters are the heroes. This particular genre of film has some international recognition but is not typical of what is consumed elsewhere as Korean cinema. I have no strong basis in order to read this film in terms of the average cinema-goer in Korea. It comes to me as a stranger and via the context of world cinema, bridging the difference through its title and the questions that are posed for me regarding any kind of international feminist reading. My point of entry is the encounter in time and space and offers the possibility of reading from this place a film such as this, which is based on a question that has haunted me about the death of the actor who plays the unseen woman on the phone, the pregnant, unmarried jazz singer.

How exactly the Christian myth of the woman as temptress is played out in the film is difficult to discern at first. The quotation and the opening voice-over introduces into the frame of reading the themes of sexuality, shame and trauma. Yet these fictive themes spilled over to stain – either for real or through the media's fantasy – the actress herself, shamed by the shamed role. We might assume that the role took over its performer so deeply that it was difficult to extract herself from its imaginary hold. In the ordinary sphere of acting, there is always a danger since the actors must give something of themselves in trying to create another convincingly, an act that involves lending aspects of oneself or finding dimensions of oneself that would other-

wise not be drawn into view or consciousness. They do this in order to animate with embodied feeling the words on the page of the script. The film involves both the speaking of the given lines and both doing and showing, exposing and being seen in the condition, however fictive, of the role.

Following scenes of explicit sex – tastefully filmed in ways that are far less brutally realistic than western cinema’s regular serving (recently showing the real thing) and this extraordinary scenario of a man and woman confined in a closed space while he has shit and peed himself and she, in unknowing *terror mortis*, miscarries her unborn baby, takes us to the edge of abjection. The physical rather than sexual extremity of this scenario takes the very culture in which the film was produced to its own abyss of abjection. Is it possible to read the virtual breakdown of clean, closed, self-possessed bodies as a terrible metaphor, beyond the culture’s own comprehension, for its own historic situation in the aftermath of so much historical and continuing trauma? The film frames itself as a moral allegory in which the figure of authority, the police captain investigating a murder, fails to see the culprit while he himself submits to temptation, betraying his wife and his former lover. He is taken with her to a place of blood, life-blood, menstrual blood and death-blood – the deepest taboos, the most contaminating mysteries in all cultures. At the end of the film, the police detective is rescued and he seeks to cleanse himself or drown himself in the water. Physical purification, however, cannot ease the psychic scarring: the trauma will recur as nightmares that haunt him forever; but perhaps that was what the film staged, the nightmare of birth, the horrifying uncanniness of pre-birth incest that in masculine fantasy must reduce the co-emergent other to a deathly thing, life and death blood mingled into nothingness. The film takes the viewer into the traumatic quality of shame – shame at being born. In tracking specifically masculine relations between trauma and shame, it inflicts a trauma of shame onto the feminine – touched perhaps in acting out this deeply patriarchal story of the uncanny so that in the mirror of the film, the feminine in the phallic imaginary is drenched in blood –the scarlet letter is F.

In going backwards, in laying out the clean clear lines of hairless sex, tastefully choreographed and only slightly suggestive, which focussed on the faces, to this drowning in her uterine rather than menstrual blood, the film takes us and those asked to perform this for us to a limit, which perhaps the death of a performer, unable to release herself from where this took her to, reveals to us the potency of shame linked with its counterpart, disgust. But the story of the film and its disastrous legacy for the young actress take us deeper and beyond these conventional concepts of shame and its relation to sexuality, which Freud’s infamous and still remarkable 3 essays on sexuality published one hundred years ago in 1905 hardly dared to touch upon.

Yet, in that extraordinary and scandalous text by the Viennese Jewish founder of psychoanalysis – the only modernist theory that addresses sexual difference per se – that brought his own culture face to face with its own ideological distortions of the wide variety of human sexuality, Freud revealed precisely the nature of the war between society and sexuality regarding the weapon of shame. Repeatedly, he calls shame a kind of mental dam. Shame functions as both the emissary of the social, a cultural police-person – and as the internalized stain on the subject, flooded with its blush that pulses through the blood, coloring the body, and knowing its sources in the blood of sexuality and the female sexual body. In being born of woman, we were bathed in and sustained by life-giving blood; yet it is that blood that inherits the deepest taboos and has infected the women whose monthly shows make life possible and yet must hide their potency in shame. The punishment of this beautiful young woman, the jazz-singer, for her adulterous, and formerly lesbian union, is to die in the terrible confluence of the premature birth of her daughter, Pearl, and her own mortal fluids bleeding from her deadly head wound. The

detective will survive to be bathed in water and reborn in the grief of perpetual loss: she the feminine will be reduced to an ignominious, faceless, voiceless corpse: death.

Freud's *Three Essays on Sexuality*⁷ broke many taboos in asserting that there is no normal adult sexuality. Deconstructing the ideological and cultural regulations built upon theological or biological naturalism, Freud argues that sexuality is a distinctively human, psychological effect of our premature birth that links the struggle for life with a relation to the other. Sexuality too is born of woman. The infantile constitution of life drives towards pleasure by means of various and changing objects, linking what becomes sexuality with what makes us human: what makes us capable of thinking, feeling, responding, creating.

Forced into latency and overlaid by affection, infantile sexuality is re-awakened without any memory of its earlier incarnations at puberty, when even before the medical understanding of hormones, established these chemical factors. Freud proposed some such chemical rush to transform the latently sexual body into its adult activity. But here Freud shows how society favors and supports the re-appearance of sexuality in the boy while the social environment, the cultural frame, immediately captures and stifles it even before it has really burgeoned the sexuality of the girl, introducing a secondary social repression whose instrument is shame.

Puberty, which brings so great an accession of libido in boys is marked in girls by a fresh wave of *repression*. The developments of the inhibitions of sexuality (shame, disgust and pity etc.) take place in little girls earlier and in the face of less resistance than in boys; the tendency to sexual repression seems in general to be greater; and where the component instincts of sexuality appear, they prefer the passive form.⁸

Shame, so inadequately theorized, and often mis-theorized as a natural relation to the animality of sexuality, I suggest, is of the order of a gendered trauma that has specific repercussions for the ways in which women experience significant aspects of themselves and deeply important dimensions of their subjectivity that directly relate to the conscious and unconscious meanings of sexual difference and sexual specificity.

Essay II: Three Essays on Shame, Penny Siopis 2005

These surfaced at the Freud Museum, London in 2005 where an American anthropologist, Jennifer Law, curated an installation exhibition by the South African artist, Penny Siopis, in honor of the centenary of Freud's book on sexuality, *Three Essays on Shame*. Although, according to Freud's revolutionary thesis, sexuality is not innate but is forged in infancy, indifferent to adult sexual acts or objects, nonetheless, the enigmatic quality of adult sexuality surrounds and is traumatically, that is to say, non-linguistically, transmitted to the child – traumatically because it happens before the child has the apparatus or responsiveness to understand what is around her. Penny Siopis took up this 'atmospheric' enigma, linking sexuality and shame in the context of a political history of extreme violation of human rights and dignity in apartheid South Africa.

Penny Siopis is a white artist of Greek descent who was actively involved in the anti-apartheid struggle both in politics and through her art.⁹ The exhibition she presented at the Freud Museum links the issues of sexuality and shame to the traumatic history of her country, particularly since the ending of apartheid where the writing of the history of the apartheid years and working through its legacies are a critical part of the continuing and difficult creation of the new South Africa. Her three essays are called *Voice, Gesture and Memory*. In the first section of the exhibition, she has created a sound installation in the consulting room, the acoustic space of the analytical theatre. Instead of private consultations, her tapes – both broadcast on speakers in a long loop and individually accessed through head phones placed along the rail that keeps

the visitors from entering what is now a museum space where once the aging doctor listened to his analysands – are recordings of seven individuals from contemporary South Africa. Dominated by the transmissions and reports of the Truth and Reconciliation Commission, South African airwaves and conversations since 1996 have registered the terrible testimony of the perpetrators and the fearfully painful witnessing of the surviving victims: the former sometimes daring to tell what they did; the latter having to relive their traumatic experiences but this time with a community of witnesses. One feature that has long been known about torture is its often sexual nature, sadistically violating the victim in his or her most vulnerable self. Adding to the extreme psychological and physical wounds of torture itself, is the stain of sexual humiliation and shame, which makes it almost unbearable to speak about what was done. To speak of it is to publish the shame of what the victim suffered, for events of sexual torture are never forgettable: they are a traumatising mark of a radical loss of self, a kind of murder of the self, a reduction of one's humanity, from which, as Primo Levi suggested, a person never fully returns. The trauma leaves its mark as shame.

The seven voices are of the following persons: Pumla Gobodo- Madikezela, who is a clinical psychologist and was a counsellor for the TRC, speaks in her tape about the sexual assault by white security police on an older black woman; Kgomo Matsunyane, editor of SA Oprah, discusses sexual abuse of children in South Africa in relation to HIV/AIDS; Fatima Meer, professor of sociology and detainee during apartheid, speaks of political torture and personal shame; Paul Verryn, Methodist Bishop, an activist priest during the apartheid years, speaks of his personal experience testifying before the TRC about the murder of Stompe Sepei, a child cared for in his mission before being murdered by the Mandela Football team. Verryn suffers because he failed to protect Stompe but also because of the shame following Winnie Mandela's false accusation that he was sodomizing young black boys in his care; Edwin Cameron, a judge and HIV/AIDS and gay rights activist, discusses the stigma of being HIV positive and gay in South Africa; Antjie Krog, an Afrikaner journalist who reported on TRC, reflects upon this experience and her own feelings of shame – both as a white woman in a racist state and latterly as a woman becoming socially invisible by growing old; and Irene Stephanu, playwright and comedian, who speaks both about shame, honor and sexuality in traditional Greek culture and her personal experience as a sufferer of multiple sclerosis.

Between confession, testimony, conversation and reflection, these voices speak in the intimate space of the consulting room and the earphones to form a textile of voices in a country riven by atrocious racism, violently traumatized and working through new relations of historical acknowledgement while facing the continuing perplexities of the body, sexuality, and cultural codes. Next door in the dining room of the Freud house, Penny Siopis created an installation by opening the cupboards that line the walls, throwing open in this gesture the secrets of the body. Within the dim interiors she locates a series of specific South African artefacts associated with the difficult territories of the body, specifically women's bodies. In a cupboard the TV plays a short documentary, *To Walk Naked*, made in 1995 by three women, Meintjes, Maingard and Thompson, about an event in 1990 when a group of African women stripped naked before the bulldozers and the white police that came to evict them from their squat on land near a white middle-class neighborhood. Exposure of the sacred bodies of married woman was intended to 'shame' the police and to function as the ultimate act of resistance – yet the event was captured on film by an American news crew and the documentary returns to speak to the women who performed this act of resistance by exposure to discuss their current feelings about the action and the existence of the film.

Other items take us deeper into racist history and the abuse of the bodies of African women like Sarah Baartman who was 'exhibited' in Europe and dissected after her death in Paris where her body parts were preserved as specimens in the Musée de l'Homme – attention focussing repeatedly on the formation of her genitals – carving into history a specific kind of shameful behavior and shame for a contemporary South African woman regarding the visibility of a black woman's sexuality. The room is framed by the discovery in Freud's collection of a tiny sculpture, lurking in the dark corner cupboard of the innkeeper's wife, Baubo. Legend tells us that to comfort Demeter, the mother, when her daughter was raped and abducted by the god of the underworld, Baubo flashed her vagina at Demeter in the hope of making her laugh joyously at the memory of her motherhood. In her essay in the leaflet for the exhibition at the Freud Museum, Jennifer Law comments: "while such an act of 'revelation' may exhibit elements of empowerment, it is still an act performed by one in servitude reducing the very mark of motherhood to ridicule".¹⁰

Finally, upstairs in a frieze placed at a height appropriate for a child's room Siopis hung a running series of tiny paintings on Shame. This frieze surrounds the death bed on which Freud expired, which stands alone in a white room used as the art gallery of the Museum. Worked up from splashes and blobs of ink like stained glass, these paintings give form to the imaginative realm of shame. Yet they are specific in that they deal with childhood memories or perspectives, as if the wounds of shame happened prematurely – their content being excessive for the understanding of the child who was flooded, infected and saturated by these dark feelings. Secondly, these are specifically associated with a girl-child, capturing the gendered and gendering specificity of the shames associated with the body's sexualizing processes and vulnerabilities. These paintings produce an image that we can recognize of a girl-child in a pool of blood or a terrified face covering its mouth with 'sorry' stamped across it. Yet, it is almost beyond the possibility of enunciating this in paintings, which register something far more terrifying than what the imagery can pin down. They gather up some of the affective lining of what is said in the consulting room, what is shown in the library and spread it across these pooled, stained, leaking paintings. For trauma is beyond representation; it hovers at the limits of both our consciousness and remembrance. It is particularly the sexual abuse of girls or babies that hovers beyond speakability in that zone where sexuality undoes the safety of cultural conventions and the differences we respect.

Building over the entire exhibition, with its move from the invisible and clean dimensions of the voice, however painful its testimony, to the object or video-based exploration of the equivocal meanings of the gesture of exposure, to the materiality and physicality of painted spaces charged by color and substance, is a journey into the most intimate space of trauma: the spaces of emergent adolescent feminine sexuality and its abuse. Penny Siopis told me a story about migrant working women in South Africa who come to the cities to sell in the markets but have nowhere to live. Sleeping in a row, huddled together for warmth and security, they take turns each night to sacrifice themselves for the sake of the others by sleeping at the ends of the row where the women are regularly, casually and consistently raped by passing men. Until we have the means of understanding to safeguard the sexual vulnerability of women in all societies and cultures, the shame is on the world.

Essay III: Lubaina Himid, *Shaming, Naming the Money* 2004

In 2004 Zanzibar-born painter, Lubaina Himid, created a new installation at a small university gallery attached to the University of Newcastle in the North of England.¹¹ This is an-

other contribution to her continuing project that asks: how can black people salvage a future from the devastation of the past bequeathed by colonialism and slavery? She stages in various ways issues of mourning, loss and absence. She counters the traumatic present with the imaginative creation of other histories that weave the lost dignity of African cultures through present erasure and oblivion.

Naming the Money was originally conceived of as ten paintings, which would have been altered replications of three paintings the artist had seen in a museum in Western France, paintings of three black people who had been given to the King of France by the King of Spain. Beautiful but distant, this was not enough. Lubaina Himid has been one of the most adventurous among history painters, using the medium and its primary language of color to which she adds deep references to textiles, cloth and the language of pattern, to rewrite the dismal narratives offered by history to Africans and diasporic black peoples. She decided to return to a formerly favored medium that she had used powerfully to place black presences in the real space of the gallery, the cut-out. Thus she began a series of over-life size cut-out figures, each one a plywood silhouette painted with a different face and inventive ranges of gorgeous color, animating texture and symbolic design, each one representing a creative African person whose creativity, skill, intelligence, and knowledge was put into the service of Europe's self – aggrandizement and class – based wealth at the cost of humanity and reduced to servitude and exploitation in this burgeoning slave/colonial luxury economy. Thus the figures were named the ceramicist, the toy-maker, the herbalist, the painter, the dog trainer, the drummer, the toymaker, the *viola da gamba* maker, the dancing master, the shoe maker and the map maker. Once she had made the first ten figures, it became clear that something even more profound would happen if they themselves were multiplied, each by ten, until a gathering of a 100 cut-outs were assembled. Lubaina Himid writes: "They cluster together, they stand apart, they think, talk, remember." She insists that they are not sculptures but "portraits, history paintings, political treatises, stand-ins, adverts, effigies".¹²

Each figure was to be named and renamed and to have a short story that registers their history, the change, their resistance. This introduces a dimension that is critical for the work of Lubaina Himid at many levels: if her purpose is to populate a racist art world that barely acknowledges her black presence with the many histories and subjectivities of black people whose use has been expropriated at the price of subjectivity and recognition, each must stand for that which is erased in a most heinous crime and traumatic wounding: a persistent, theologically defended, economically self-interested and politically callous enslavement of fellow humans. Each created black figure must also stand for the singularity of an individual that both undoes the racializing collectivization of the black other, while celebrating cultural particularity and solidarity amongst those resisting and surviving the crime done to them in the name of an active and activated cultural memory that in being brought back into play further underlines the crime that as a trauma event haunts and persists generation after generation. Slavery was abolished as a trade and a condition, but the traumatic legacy of the relation and non-relation is lodged unprocessed in both the perpetrating nations 'continuing unabated racism and the survivor peoples' unrelieved hurt.

Each of the ten types of figures has a different name – names that mark ten different but erased and now re-imagined possibilities. But each one has two names; the name of origin, family, culture, geography and singularity and the name casually imposed by the owner to render the individual malleable, re-collectable by a European tongue and limited memory, and infinitely replaceable in the seriality of dispensable servitude.

My name is Kenbeke
They call me Sam
I used to shoot from hilltops
Now I call dogs to heel
But I can still sing

The structure of this prose written on an accountant's note, attached to the back of the figure of one of the dog trainers, economically writes history of family, enslavement, memory, enforced labour and the resurgence of human creativity and resistance as a countertraumatic move figured by invoking creativity:

My name is Birane
They call me Dan
I used to send messages of war
Now I introduce speeches
But I have new words.

My name is Zaida
They call me Sissie
I used to make tobacco mortars
Now I make rocking horses
And they have more colour

My name is Rashida
They call me Sally
I used to make pots for the whole village
Now I make pots for the garden
I am told they are much admired

My name is Nsi
They call me Jack
I used to explore the coastlines
Now I map the fields
But I love the hedgerows

My name is Kesse
I used to play with the lions
Now I eat with the dogs
But I know their names

My name is Aniweta
They call me Sally
My cups were used in rituals
Now the ceremonies are lost
But I can remember their order

In addition to this verbal movement from past to present, from loss to persistence/resistance, Lubaina Himid created a sound track that is played through the exhibition, a track that signifies the centuries, cultures and shifting locations of the African people's histories as they mingle and mix with the courts of Europe, the existing minorities and other immigrants, the changing cultures of hybridity, resistance and resurgent creativity. This acoustic context that provides the historical time-line for the clustering figures amongst whom the viewer moves, also affirms the implication of the cultures of Europe in the wealth created with the labor of slaves – the invisible economic foundations of the baroque courts, and the great country houses, the plantations, and modernization. The music also speaks a cultural dynamism that counters pure nostalgia, suggesting in creativity that there is always hope, but only when it is attuned to the real and human dimension of the crimes of history that only the victims experience as trauma. This is why these works are collectively a work of history painting, but the components are portraits, invoking the other millions of forgotten individuals, whose only register in the records are on the balance sheets of accountants, rather than the registers and archives of societies.

As the curator of this exhibition, Lucy Whetstone writes: "Lubaina Himid's work is concerned with exploring global and personal histories on a personal and intimate scale".¹³ Painting cut-outs that form a recovered crowd that the population of modern Europe kept in its shadows and outside its narratives, Lubaina Himid's text and music create a kind of Truth and Reconciliation Commission, a forum for a testimony and a new court room for the witnesses to assemble. Without the co-presence of the perpetrator cultures, without the engagement of listening and coaffecting, however, no work will be done.

So far I have provided some interpretative descriptions of two exhibitions in a way that seems to link the processes and resources of expression with a content that I can discern within, but also translate out of these processes and resources of expression. All art making calls for this kind of animating translation, a common language through which it can then enter the discursive communities of cultures. But we need to revisit the works to ask ourselves about ourselves in confronting the pain of others, in witnessing the voiced testimony and imaged crowd, the pooled bloody stain and the remembered event.

Art as a Transport Station of Trauma

In an essay in her retrospective exhibition catalogue in Brussels 2000, Israeli artist, Bracha Ettinger, describes 'art as a transport station of trauma.' Trauma or extreme and overwhelming psychic pain cannot be contained in representation. Increasingly, theorists of trauma engage with a variety of processes for assisting the sufferer and realize that the process of transformation is not what is said but the relational web created by what Ettinger calls 'wit(h)nessing' which refers to a particular kind of trans-subjective encounter. Thus she writes:

The place of art is for me the transport-station of trauma: a transport station that more than a place, is rather a space, that allows for certain occasions of occurrence and encounter, which will become the realisation of what I call *borderlinking and borderspacing in a matrixial trans-subjective space* by way of experiencing with an object or process of creation. The transport is expected in this station, and it is possible, but the transport station does not promise that the passage of trauma will actually take place in it; it only supplies the space for the occasion. The passage is expected but uncertain, and the transport does not happen in each encounter or for every gazing subject.¹⁴

Thus there is no predictability about the affectivity of the art work: it is the occasion for an aesthetic experience that is fundamentally an ethical one: a relation to the other at the

point of a convergence within the space of difference of pain and capacity to stand with that pain rather than defensively to abject the other in their state of having had their humanity diminished by torture, humiliation, rape, violence or terror. Thus Bracha Ettinger writes that beauty now lies in a kind of trans-subjective *encounter* between co-affecting radically unknown partners in a shared event occasioned by art work that conjugates a past event with the present moment of wit(h)nessing. Beauty is not an attribute of a thing as an object of dispassionate contemplation, but a product of humanizing encounter that affects the subject in this encounter:

Beauty that I find in contemporary art works that interest me, whose source is the trauma to which it also returns and appeals, is not beauty as private or as that upon which a consensus of taste can be reached. It is a kind of encounter, that perhaps we are trying to avoid much more than aspiring to arrive at, because the beautiful as Rilke says is but the beginning of the horrible in which – in this dawning – we can hardly stand.¹⁵

The artist is not the expressive source of the trauma as we might expect in the normal model of art as the expression of an individual's authentic interior. The artist is herself already an opened site of transmissions from her own unconscious whose psychic aerials receive the trauma of the world, her own immediate world and that of unknown others who have suffered. The artist is also made fragile because, as an ethical being in the world open to the other, she cannot but share their trauma and both transmit and in transmitting transform its autistic solitariness into connectivity and thus seek the hope of a futurity – the model of the life-giving duo.

Painting – art itself – realizes an encounter with trauma that is shared in trans-subjectivity between artist and the world, the artist and the Other, artists, and viewers. The artist wit(h)nesses trauma with no direct experience of the event that caused it – trauma of the Other and trauma of the world, and engraves its unforgettable memory of oblivion in the *tableau*.

The art work is also not a vehicle communicating meaning:

Apparitions from traumatic cross-inscriptions are known, even though what is told not a story, and what is 'seen' illustrates nothing.

It is the occasion for encountering the pressure and haunting of that unsayable and unknowable pain of damage to human subjectivity and sociality.

I believe that certain art today, from different fields and unclassified by formal means, is leading to the transformation of the scope of aesthetics itself, in a bending towards an in-between-borderspace: between aesthetics and ethics.¹⁶

Ettinger's arguments are premised on her particular aesthetic-ethical intervention in the field of psychoanalysis, the theoretical space for theorizing femininity and sexual difference.¹⁷ Her contribution is to propose a space within human subjectivity beyond the phallus, that is, not woman as different from man so often dramatized in the violence enacted on woman, but the feminine as a structure within an all human subjectivity that concerns not our separateness but the possibilities of our encounters in shared transmissions that do not ignore difference and do not make it a site of anxiety.

Matrixial awareness channels the subject's desire toward the wounds of an-other who by definition is never a total stranger-Other if affectively borderlinked to.

Thus she argues that insofar as we can discern these transformative possibilities being embedded in art that is made *face à l'histoire*: facing history, this marks a shift towards what she names the matrixial sphere:

In art today we are moving from reality, concept or phantasm to Trauma, in a move towards the matrixial sphere. In the [new century] we are carrying an enormous traumatic weight and we are living through massive transitive effects. Art brings this to the surface of culture.

The beautiful accessed via art proposes new possibilities for affective apprehension of this transitivity while producing new effects of the impossibility of not-sharing.

The function of its arising to the surface of culture where we encounter not just the trauma but the other as its human site is not that trauma becomes a story, but the contact changes the kind of subjectivities, and hence ethical socialities, to which we aspire by having had such a possibility imagined and offered.

The work extricates the trauma of the other out of its timelessness into lines of time and out of its placelessness to a site. The effect of beauty is this emergence inside the field of vision while it transforms us.¹⁸

For Ettinger this new possibility arises from her understanding of feminine sexuality and its structural transferential relations: the capacity for transferential relating with unknown others is precisely what defines her concept of the matrixial feminine – not difference from men, but co-affectation between I and non-I – a formulation that takes us beyond the Hegelian master-slave and post-structuralist and post-colonial notions of self and other that now stand in the way of transformation, which is necessary as the analysis was based on them. For Deleuze “[the artist] as such is not a patient but rather a doctor, a doctor of himself and of the world. The world is the whole set of symptoms in which sickness is confounded with humankind”.¹⁹ The therapy that the artist offers consists of inventing through “a new vision” a people that is lacking.²⁰ Between the violence that is the normalized commodity of world cinema, heavily laced with its naturalized abuse and even murder of the woman, and the dedicated and thoughtful art work of writers, poets, film makers and artists who feel that they cannot but share the trauma of the world, lies an emerging feminist field of reflection on the relations of the imaginary and the poetic to the interruption of the deadly tales of patriarchal cultures – now themselves hybridizing by colonialism and global circulation.

Had Lee Eun-joo had access to a feminist way of understanding the plot in which she was forced to play a role that shamed her by making her the bearer, the very site of an abjecting othering of woman, as shame through blood and sexual transgression, would her relation to the beauty of lesbian desire, the drama of her own sexuality and a woman’s body’s creativity, and the world her character wanted to create for and with her Pearl have been different? Could she have been offered a mediation through a feminist script in which blood, life and desire are not the red letter of shame, but the condition of thinking beyond the traumatized men’s reactive violence? I cannot say, as no one can speak for her silence: the gesture remains marked into our worlds, women’s worlds. Lee Eun-joo is unknowable to me but her evident suffering, whatever its real cause, needs to be witnessed, not explained away. Like so much shaming trauma in the worlds of women today, it needs to be heard and transformed into a larger question about the necessary shareability of trauma-generating a real and sustained inability to turn away from the pain of others.

THREE ESSAYS ON TRAUMA AND SHAME: FEMINIST PERSPECTIVES ON VISUAL POETICS

Endnotes:

- ¹ Spivak, Gayatri (1999), *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ² Nussbaum, Martha (2004), *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law*, Princeton: Princeton University Press.
- ³ Levi, Primo (1986/1988), "Shame," *The Drowned and the Saved*, trans. Raymond Rosenthal, London: Abacus.
- ⁴ Potter, Sally (1989), *Thriller*, London: British Film Institute.
- ⁵ Clément, Cathérine, (1989) *Opera or the Undoing of Women*, London: Virago Books.
- ⁶ Byun, Daniel (2004), *The Scarlet Letter*, Spectrum DVD.
- ⁷ Freud, Sigmund (1905/1962), *Three Essays on the Theory of Sexuality*, trans. James Strachey, New York: Basic Books.
- ⁸ Freud, Sigmund 85.
- ⁹ Smith, Kathryn (2005), *Penny Siopis*, Johannesburg: Goodman Gallery.
- ¹⁰ Law, Jennifer (2005), *Three Essays on Shame by Penny Siopis*, London: Freud Museum (leaflet).
- ¹¹ Himid, Lubaina (2004), *Naming the Money*, Newcastle: Hatton Gallery.
- ¹² Himid, Lubaina 5-6.
- ¹³ Himid, Lubaina 31.
- ¹⁴ Ettinger, Bracha L. (2000), *Artworking 1985-1999*, Gent: Ludion, 91.
- ¹⁵ Ettinger, Bracha L. 91.
- ¹⁶ Ettinger, Bracha L. 92-3.
- ¹⁷ Griselda Pollock (2006), "Femininity: Aporia or Sexual Difference," *Matrixial Borderspace*, Bracha L. Ettinger, Foreword by Judith Butler, ed. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ¹⁸ Ettinger, Bracha L. 113-115.
- ¹⁹ Deleuze, Gilles (1997), *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael A Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3.
- ²⁰ Ettinger, Bracha L. (2002), "Trans-subjective Trans-ferential Borderspace," *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, ed. Brian Massumi, London: Routledge, 215.

TRI RADA O TRAUMI I SRAMU: FEMINISTIČKI POGLEDI I VIZUELNA POETIKA

Sažetak:

Možemo li umreti od srama? U kom smislu je sram feminističko pitanje? Kako se savremeni umetnici bave ovom temom? Tri analizirana primera savremenih umetnika iz Južne Afrike, Zanzibara/Velike Britanije i Izraela/Francuske bave se sramom izazvanim istorijskim i društvenim okolnostima (aparhejd, ropstvo, genocid, Holokaust) kroz različite umetničke prakse ukazujući na sramotni način na koji se celokupna društva odnose prema rodnom, etničkom ili verskom *drugom*.

Ključne reči: film, sram, psihoanaliza, samoubistvo, seksualnost, vizuelna umetnost

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – POLEMICA)

THE NIGHTMARE MERCHANT'S MARKET –
ADAPTING TENNESSEE WILLIAMS FOR THE BIG SCREEN

UDK BROJEVI: 791.091:821.111(73)-2 ; 821.111(73).09-2 Вилијамс Т.
ID BROJ: 184335372

Uroš Tomić
Faculty of Philology, University of Belgrade

THE NIGHTMARE MERCHANT'S MARKET –
ADAPTING TENNESSEE WILLIAMS FOR THE BIG SCREEN

Abstract:

This paper strives to illuminate multifaceted processes of adapting two Tennessee Williams plays (*A Streetcar Named Desire* and *Suddenly, Last Summer*) for the big screen, delving into the wider social and political environment of the USA in the 1940's and 50's. It explores the intricate connections between big film studios and institutions such as Production Code Administration and The Catholic Legion of Decency. The immanent ambivalence of Williams's plays is revealed, whose potentially subversive elements are variously intensified, neutralized or pacified due to the complex relations between the directors' views (Elia Kazan for *A Streetcar Named Desire*, and Joseph L. Mankiewicz for *Suddenly, Last Summer*) and the said censoring institutions. This makes the plays by Tennessee Williams perfect sources for filmmakers to express, sell or render invisible the concepts intriguing the American society in the 1950's.

Key words: Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, *Suddenly, Last Summer*

Introduction

Tennessee Williams's was a unique and ground-breaking voice in American theatre, and his rise to literary stardom as an icon of American culture as surprising as it was historically inevitable. Becoming the "national poet of the perverse"², and illuminating often for the first time some of the underlying and overwhelming issues of the contemporary life within his own brand of poetic realism, Williams objectifies in his work the deep psychological processes hitherto unknown and thought unknowable. It is only natural that the ever-growing medium of moving pictures would become interested in adapting for larger audiences the plays that were leaving such an indelible impression on both critics and theatre-goers, earning the author numerous prestigious awards in the process (two Pulitzer Prizes for Drama, a Tony Broadway award, and a Presidential Medal to name a few). The adaptation process was, however, not an easy feat in Williams's case: his plays were often considered too risqué for the consumption of general population, and his famous if typically volatile insistence on the preservation of his authorial ideas too often proved to be an insurmountable obstacle for the Hollywood producers. This paper concerns itself with reviewing some of the stepping stones in producing Tennessee Williams's work for the big screen, and with films based on his plays that have become landmarks in either artistic achievement or the new-age permissiveness that has indubitably shaped what cinema-goers are able to watch today: *A Streetcar Named Desire* (1951), and *Suddenly, Last Summer* (1959).

The protectors of population: state of affairs in 1940's Hollywood

Hollywood by the end of the 1940's had become well versed in procuring for its audience wholesome, safe entertainment, genre-based and often pigeon-holed into very clearly outlined categories (such as woman's picture, gangster film, western heritage, religious and family melodrama, musical, etc. with the possible exception of the film noir, which was to prove instrumental in the change of direction of filmmaking that was to follow). The Hollywood of the era was careful to be seen as promoting traditional and conservative values together with an idealized image of the American society. The Production Code Administration (PCA), a body attached to the Academy of Motion Pictures was introduced in summer 1934, headed by Joseph Breen, and effectively commencing the era of industry-governed censorship, and largely contributing to the image projected by Hollywood in this period. The PCA was in charge of overseeing the production of story treatments, screenplays, the actual filming of projects as well as reviewing the finished films in order to control the end product and ensure its compliance to the Production Code (in further text referred to as the Code). They issued a Seal of Approval, confirming but not guaranteeing the 'safety' of the film for large audiences, which, in the period before restrictive rating system was introduced, consisted of cinema-goers of all ages. In the early 1940's the five major Hollywood studios (MGM, Warner's, Paramount, RKO and Universal) controlled over 70 percent of the theatres in cities with over 100.000 population, and according to the rules of the Academy only films with Seal of Approval could be shown in those theatres. This virtually meant that without the seal a film would stand no chance of making money, which was a foremost concern of the studio heads. This was the first instance in film

history that “self-regulation became a reality in Hollywood. A noticeable change in screen content emerged”³ adhering to the very strict rules of the Code. The few independently financed filmmakers therefore had more liberty in making films but also significantly fewer chances of showing their product. Films of such or similar ilk, largely grouped under ‘exploitation’ category often then sought to tap the market in areas prohibited to mainstream studio Hollywood by the Code, thus dealing with controversial issues such as violent crime, premarital sex, abortion, drug addiction and perversion. However, most celebrated artists of the time also needed the protection of the overbearing studio system, thus opting for safety instead of experimentation, contributing to the stalemate situation.



STREETCAR NAMED DESIRE (1951)

Additionally, the founding of the National Legion of Decency (later renamed The Catholic Legion of Decency) by the Catholic Church Archbishop of Cincinnati John T. McNicholas in 1933, urging the signers and the members of the Catholic Church to “remain away from all motion pictures except those which do not offend decency and Christian morality”⁴, presented Hollywood filmmakers with added pressures in considering their projects. The films reviewed would be rated according to their content and the way it was depicted with marks A (morally unobjectionable), B (morally objectionable in part) and C (condemned as immoral). Although in fact representing only one of the many religious practices in the USA, the Legion would go on to exercise significant overall power and control over the filmmaking industry in the next decades.

In this environment Tennessee Williams’s vision could hardly be transferred to the screen in what would for him be a satisfactory manner (which is exemplified in the first adaptation of his work, *The Glass Menagerie* (1948) neatly if discrepantly modeled into a woman’s picture, often neutralizing the more controversial aspects of the work). However, also in 1948, a historic ruling of the Supreme Court in the case of the United States vs. Paramount forced the major studios to relinquish their control over the cinemas across the US, deeming it a case of unlawful monopoly, and thus virtually ending the autocratic rule of the industry’s moguls. This, in turn, led to the loosening of the strains over authors held by the industry-sponsored PCA, forcing at first a subtle change in their attitude towards what were considered controversial issues. In effect, the boom of the 1950’s and the fact of the declining ticket sales (mostly due to the new housing suburban development plans which essentially removed the audiences far away from the downtown cinemas), as well as the advent of television, together with the mentioned abolishment of the cor-

porate umbrella studio system monopoly, necessitated a radical change in approach to film-making in order to attract a more demanding audience. The new generation of filmmakers (Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz, John Huston, Sidney Lumet, among others) all sought to reform the image of the Hollywood cinema and infuse it with new energy that would deal more openly and honestly with hitherto 'taboo-ized' issues that, incidentally, Tennessee Williams's work was exploring and exposing on Broadway at the same time. Tellingly, in the period between 1948 and 1965 seven of his fifteen Broadway-produced plays were adapted to the screen into films of some stature and always to considerable sensationalist effect.



STREETCAR NAMED DESIRE (1951)

The code cracking: A Streetcar Named Desire

The first stage production of *A Streetcar Named Desire* premiered in 1947 on Broadway in the Ethel Barrymore Theatre. It featured Marlon Brando, Jessica Tandy, Kim Hunter and Karl Malden in the four major roles, and was directed by Elia Kazan. In London the play was first directed by Laurence Olivier in 1949 and starred Vivien Leigh in the role of Blanche. Given the sensational material and how it was treated by Williams the play expectedly created a stir among theatre-goers, who flocked to witness a major shift in the American theatre tradition. Tennessee Williams won the Pulitzer Prize for Drama in 1948.

The play revolves around four major characters: Blanche DuBois and Stella Kowalski are sisters, brought up as Southern belles on a family plantation. Stella leaves the family as a young woman and marries Stanley, a young, virile and uncouth worker of Polish extraction. They settle in New Orleans, in a street named Elysian Fields. Blanche's visit after she had lost the house and was expelled from the school she had worked in on grounds of immorality, causes friction in the household, with Stella expecting a baby and Stanley feeling usurped in his habitat by the waifish and affected Blanche. Stanley's friend Mitch courts Blanche in an attempt to find a wife to take care of him as his mother is dying. Blanche is a widow, whose husband has committed suicide not being able to live with his hidden homosexuality. Blanche's character instability, the refined decadence of the Southern traditions and her inability to find manly support lead her into a life of promiscuity, and she has to leave their home town condemned as a fallen woman. Desperately trying to cling on to her failing sanity and the last remaining threads of her dignity and womanhood, Blanche welcomes Mitch's attentions with feverish gratitude. Stanley, however, is threatened by Blanche's presence in the household, especially as she almost inadvertently causes ruptures between Stella and him by reminding her sister of their upbringing

and the clash between their world and Stanley's, so he sets out to discover Blanche's past and expose her.

The contrast between Blanche and Stanley is extreme: they are beings from two different planets, and within the play they represent two very different sides of existence: one fluttering, shimmering in the dream-like state of denial, the other crudely realistic, animalistic, pared-down to basic instincts. What they share is also basic – the deep and instinctive sexual desire, the need to possess and be possessed, to fit snugly into their place in the world. The tragedy of Blanche's character is that the world of the play favors the masculine principle of as-



STREETCAR NAMED DESIRE (1951)

cehdancy, where there is no room for the delicate half-truths and shadowy flirtations of the dispossessed. Stanley's home where Blanche is not a welcome guest is garishly lit, the rooms are door-less and the upstairs apartment is removed by a ceiling of naked planks, through which every movement is heard and shared. The powers of seduction that Blanche's character possesses are metaphoric: it is the call of the fantastical, the dance of the desperate, and she represents a danger for Stanley's world, and therefore needs to be removed. After he reveals the truth of her past to Mitch who refuses to marry her, she becomes an object that men are conditioned to see only as means of gratifying desire: Mitch stops being able to see the poetic and gentle side of her woman's soul, and wants to own her body, as many have before. Blanche's resistance is only a small victory, and an introduction into a final suffering at Stanley's hands. He rapes her and shatters the last fragile hold Blanche has on sanity. Stella needs to believe in her husband's superiority and opts therefore to disbelieve Blanche, who is finally committed to an asylum, and thus removed forever from the world of harsh reality which holds no place for her.

When Hollywood optioned the play for adaptation the PCA's head Joseph Breen immediately focused on three key problematic areas in the original text that would have to be dealt with differently in the film: the scene of the rape, Blanche's dead husband's homosexuality, and her promiscuity. These issues were more than problematic – not only were they an essential element of the plot-line but were more importantly shown to go unpunished by law or morality throughout the play. The husband's suicide, and Blanche's insanity were deemed not explicit enough as to become redeeming. Additionally, by the end of the play Blanche's descent into madness represented a clear statement of her character's refusal to accept and meet the demands of reality, choosing instead to dwell in the murky world of self-projected fantasy. This lack of epiphany, of the central realization that is often the mainstay of classical drama structure was also in almost direct conflict with the conventional concepts of Hollywood cinema which de-

mands a clear trajectory from introduction to crisis to self-realization and epiphany, in order to offer the audience a chance to identify and purify as well as to feel safe within the not-so-subtle but positive outcome. This is again largely based on the then widely promoted idea that it is not enough to depict a sin and condemn it as such, but that the character also needs to recognize it as sinful and convert, regretting their sinful ways.



SUDDENLY, LAST SUMMER (1959)

During the preparation stages, several radically different readings of the play were offered for consideration, each tellingly focusing on redressing the central issues of the work, and exchanging the more controversial elements for safer possibilities – most of them eliminating the rape scene, and changing Blanche’s husband’s homosexuality into “acceptable” concept of apparently more ordinary and less sinful male-female infidelity⁵. However, through assuming a very strong stance toward the potential changes involved in the filming of the play both Williams and Kazan, who had after some initial reluctance agreed to direct the film version of the play as well have managed to do what in hindsight seems a historic victory: to force Breen to accept not only the rape scene, with its clear symbolism, but also the ending which leaves little doubt as to the attitude Stella assumes towards Stanley. The political and social environment was to their favor: the liberals of the US were beginning to openly condemn Hollywood’s Puritanism and philistine morality – making it very difficult for Breen to act according to his tastes and the code’s laws, as that would lead directly to open protests (especially as Kazan threatened to publish his original director’s notes on the play as proof of what he was being made to do). On the other hand, acquiescing to the playwright and the director would cost him his credibility, as no one would further want to publicly support the code that he himself had found imperfect to abide by. This then led to a landmark compromise: homosexuality would not be specifically stated in the film version, although it would be alluded to; Blanche’s promiscuity would be referred to as needed although not explicitly elaborated; and most importantly the rape scene would be directed in a more ambiguous way but would remain the essential part of the film. As his rationale for this Kazan wrote at the time that the “... rape of Blanche by Stanley is a pivotal, integral truth in the play, without which the play loses its meaning, which is the ravishment of the tender, the sensitive, the delicate by the savage and brutal forces in modern society. It is a poetic plea for comprehension.”⁶ The option seemed to offer fragile peace between the makers of the film and the PCA, and the Seal of Approval was granted.

The proverbial war, however, was not won. The Catholic Legion of Decency, in their turn, was repelled by what they saw in the final version of the film as representation of gross carnality, of purely lustful and physical sexual desire expressed throughout the film, and that especially in the depiction of the heated relations between the husband and wife, Stella and Stanley. Ironically, the Legion held no issue with the rape scene, as they judged Blanche's fate to offer sufficient moral compass to viewers – but that married life would be exposed as a hotbed of writhing passion was impermissible. This especially was the case with two scenes in the film, and both involving Stella and her reaction to her husband: her trance-like response to his wailing of her name at the bottom of the stairs in the famously iconic ripped wet shirt and with bulging muscles, when the camera follows her slow and sensual descent towards his open arms and into lovemaking, and her morning-after conversation with Blanche where Stella is depicted obviously naked under a sheet and mellow with what can only be seen as post-orgasmic release. The initial reaction of the Legion was to condemn the film as morally reprehensible. But yet again, faced with potential widespread condemnation for opposing to pass as acceptable a film made based on a Pulitzer-winning play the Legion was also forced to compromise by offering a set of cuts to the film which would secure it a B rating. These cuts, as Kazan claimed in an article on the whole incident in the *New York Times*, in September 1951 (by which time the film, in its re-cut version, had finally opened) were all the more senseless and insignificant as they were just a saving-face action on the part of the Legion.

The film went on to win four Academy Awards, including three acting awards (the first time this ever happened). Of the original Broadway cast Jessica Tandy was replaced with Vivien Leigh as the producers believed her *Gone with the Wind* fame and Academy Award would help the film win over more viewers. She was also the only member of the cast not to act within the Actors Studio Method system of acting which honors a deep identification with the character played and a realistic, rather than classical technique. This contrast in acting style has also been utilized to good effect by Kazan, to emphasize the difference between the characters of Blanche and Stanley and their respective worlds. Vivien Leigh as Blanche does appear to be so fully out of place in the city's fevered urbanity that the viewer might feel her displacement even based on the actress's craft alone.

Elia Kazan indicated that his first idea was to 'open up' the play into a realistic film set in the actual locality of New Orleans. However, his final choice of keeping the essential theatricality of the play within the film, opting for studio-based production design allows for the film to achieve the sense of oppression, and an atmosphere of pent-up passions about to explode in a way similar to the one onstage. This was highlighted by the use of the musical score by Alex North who opted for "a complex score which used a variety of chamber ensembles that were appropriate to the film's intimate character, and which became recognized as the first composed jazz score for a Hollywood film."⁷ The use of the black-and-white cinematography also allowed the director to set the film as a constant dangerous interplay between light and darkness – again clearly emphasizing the central contrast of the two characters.

Seen from today's perspective, however, both the play and the film version have at heart a highly moralistic attitude, disguised as it is by sensational material and radical approach to filmmaking – the dominant male principle is honored as conquering and invincible, the weak and the sinful are punished for their sins, and the core of the society which is the family would remain if not pure then safe from outside destructive influences. This is in fact not only similar to other routine Hollywood concepts of the age but the film especially becomes a rather subversive proponent of the very ideas it seems to reject in its conception. Instead of establishing

the new order it promised based on the filmmakers' battle against censorship and for artistic freedom, "Streetcar, in short, would become a drama that, above all else, confirmed the essential sanctity and social utility of the nuclear family, a point made with routine enthusiasm by Hollywood films of the period."⁸

Cannibalism as family melodrama: suddenly, last summer

*Suddenly, last summer, he wasn't young anymore...*⁹

This line nesting the title of the 1958 off-Broadway Tennessee Williams play spoken towards the final denouement also encapsulates one of the main concerns of the author experiencing at the time a period of depression and also his first psychotherapeutic treatment. One of the major characters in this play set in 1935 is a decadent poet on the verge of middle life, Sebastian, who is never an actual physical presence in the work as he has died the year before on an exotic island, his death remaining somewhat shrouded in mystery. The one-act play essentially structurally consists of two opposing monologues, spoken by contrasted female characters: that of Mrs. Violet Venable, an ageing southern matriarch, a woman fiercely protecting the self-created image of her dead son as an artist sacrificed to his Art, and the young and nubile Catherine Holly, his cousin, who has, in an attempt to speak the truth about the events surrounding Sebastian's death, been incarcerated in an asylum and declared insane. Effectively taking on the role of the Confessor in this showdown is the young and handsome Dr Cukrowicz, a pioneer of lobotomy, asked to perform one to 'rehabilitate' Catherine. The obvious parallel between the old woman and her perverted son on the one hand, and the young and potent Catherine and Dr 'Sugar' on the other reflects the essential juxtaposition of the Bad and the Good in this play. Williams, in his typically ambiguous moralistic way marks the old as clearly sinful, even evil, while the young and the innocent need to battle against the cruelty of the experienced – well illustrated in the scene told by Mrs. Venable of newly hatched baby-turtles being devoured by predatory birds on the beach in the Galapagos. This scene also exemplifies the main conceit of the work: that of the middle-aged homosexual man using ruthlessly first his mother, then his attractive cousin to lure men into committing perverse sexual acts.

This play also illustrates Williams's ambivalent stance towards homosexuality, where his moralistic tone of righteous and pious indignation uneasily mixes with occasional adulation of the glamorous and decadent life led by the characters of Sebastian and his mother, verging on incestuous. Sebastian's death, however, at the hands of those men he has ruthlessly consumed bears a fairly open message: the eater gets eaten (in this case both literally and symbolically) by his victims/sins. Paralleling this concept is the prevailing idea of Confession as liberating and redeeming, met with acceptance (evoking together with the clear allusions to Saint Sebastian a Christian-type morality) and juxtaposed to almost Dionysian rituals of sparagmos and omophagia,¹⁰ reflected in the event of Sebastian's cannibalistic murder – the sacrificial spilling of blood to right the wrong.

Again, as with *A Streetcar Named Desire*, it is obvious both why this play would be sensational material for Hollywood, and why it would encounter problems in the adaptation process. This time, although Tennessee Williams was given screen credit for originating the play, the film adaptation was fully completed by another established literary figure, Gore Vidal, and directed by a notable and Academy Award-winning director Joseph L Mankiewicz. Starring in the film version were Katherine Hepburn, Elizabeth Taylor and Montgomery Clift, as Mrs. Venable, Catherine Holly and Dr Sugar respectively. After the 1956 Hollywood scandal when another of Tennessee Williams's plays was adapted for the big screen by Elia Kazan (the play was

a one-act entitled *27 Wagons Full of Cotton* and was just the starting point for the final film - *Baby Doll*) only to be condemned outright by the Catholic Legion of Decency whose members rallied for it to be banned across the US, it was hardly imaginable that *Suddenly, Last Summer* might be an appropriate choice for adaptation. However, "within the very brief space of three years, in fact, American film culture, and, more surprisingly, the official Catholic Church as well, had moved rapidly toward increasingly liberal positions on what precisely constituted cinematic decency."¹¹ This is illustrated in the eagerness and obvious lack of worry with which the producer Sam Spiegel approached Williams to acquire the rights to film the play after seeing it performed, and how easily he attracted the admirable cast and director. Elizabeth Taylor was at the time the biggest box-office star in Hollywood. After finishing her contract with MGM she was able to choose her roles freely, and even though her acting abilities were somewhat dubious, she was beautiful and desirable – a fact that was actively if misleadingly utilized in advertising the film by portraying the actress in a skimpy, see-through bathing suit on the poster. Katherine Hepburn on the other hand was widely considered to be the best actress in the US and was therefore considered able to bring the artistic clout to the cast in a meaty role. These choices are telling when it comes to the producer's concept – they are a symbol of the ever-present Hollywood trait – to earn the big bucks no matter what the material.

Gore Vidal's approach to adaptation is partly similar to what Williams and Kazan had done for *A Streetcar Named Desire*. The film does not offer an exact 'opening up' of the play, which is shown through the fact that most of it is deliberately and conspicuously studio-based. Although more locations are introduced, including scenes in a lunatic asylum (both men's and women's wards), the essential theatricality of the original is kept here as well. The problematic area is Vidal's treatment of the language of the play: as most direct allusions to homosexuality and cannibalism had to be removed due to the requirements of the Code, what is left is mostly strangely limp, and often rendered ineffectual by the new wording. As the original New York Times reviewer Bosley Crowther states, "... what should be thoroughly shocking in the flashback scenes of the focal character's death is only confusing and baffling, because you can't really see what's happening, and the lady who is describing the occasion is much less vivid and exact than she could be."¹² The added element of suggested romance between Dr Sugar and Catharine is also problematic – not only does it not exist in the original text in such form, it is also a clear and final condemnation of the homosexual Sebastian, and his replacement in Catharine's life with the handsome and masculine doctor who literally saves her life. Typically volatile Williams later expressed he felt the script was too far removed from the play, although this is not absolutely true. Additionally, the director's approach to the material seems subdued and almost reverential in tone to something not easily definable within the final cut of the film – this may be awe towards the sensational material, even though most of truly the awe-inspiring elements have been left out of the film altogether. According to Crowther "Joseph L. Mankiewicz' direction is strained and sluggish, as is, indeed, the whole conceit of the drama."¹³ The final product was just that – a product – and as such the film was highly successful (with the audience eager to taste sensationalism while feeling safe in the knowledge that Good will prevail) earning more than 6 million dollars.

At this time the PCA was headed by a young Geoffrey Shurlock, who after Joseph Breen cut a much more flexible figure, which is shown in the 1956 revision of the Code to allow representations of such previously strictly forbidden issues as abortion and drug addiction. "By 1959 Shurlock admitted that any subject except homosexuality could be presented in PCA-approved films as long as a 'moral conflict' provided the 'proper frame of reference.'"¹⁴

This, then, meant the issue of Sebastian's lifestyle in *Suddenly, Last Summer* was still a matter of official controversy for the PCA, as was the final cannibalistic scene. In his own words, "I told him (the producer, Sam Spiegel) that the script presented serious Code, and other, problems. The specific Code violation is that fact that your leading character is a homosexual. We also felt that the ending—cannibalism with its sexual overtones—was so revolting, that we did not feel justified in giving the Code seal. We felt that Mr. Spiegel should take his finished picture before the Appeals Board."¹⁵ This decision, however, was a tacit approval to have the film made – as only the finished product would be made available to the Appeals Board. This also took the need to make a decision off from Shurlock's shoulders and put it onto the higher instance – and also one more likely to prove benevolent as the Board was made out of other producers and filmmakers, not administrators. The Appeals Board eventually granted the film exception to be released with the Seal of Approval. And yet again, as with *A Streetcar named Desire* in 1951, the Catholic Legion of Decency had no issues with the final film similar to those that the PCA had, as the members felt the film was "moral in its theme and treatment",¹⁶ and only called for distributors to "...manifest social and moral responsibility to the impressionable and immature in the exhibition of this film."¹⁷ This shows the pertinent astuteness of the members of the Legion as they rightly understood that the vision expressed in the film was of moralistic value as it showed the (just) punishment of the sinners – regardless of how sensational or bizarre the superficial points of the plot may be. In other words, the original play, although moralistic in itself but daring, became in effect *safe* as filmed entertainment, as well as profitable, and the subversiveness of it was finally not in the material itself but within what the material was *made* to represent: a family melodrama, destroying the disruptive to celebrate the acceptable. "Mankiewicz and Vidal, under Spiegel's watchful eye, turn(ed) *Suddenly* into a clear-visioned morality play, its finale both an acknowledgment of horrifying evil in the world and a demonstration that this evil need not destroy the innocent."¹⁸

Concluding dilemma – a succesful merchant?

When considering how to go about adapting a play the primary choice to be made is how the original text is to be treated: as a starting point for a new artistic piece carrying novel ideas separate or stemming from the original, or as the source and goal both of a literal translation into a different medium, whilst keeping the message and concepts intact. Tennessee Williams's reply to this dilemma seemed clear, "I think they should create something entirely new in a cinematic form, you see. But they don't somehow get organized that way. They're afraid to. I don't know why they are. But they stick too close to the stage play and a stage play is not always effective on the screen, you know."¹⁹ However, Williams was also known to complain vocally when he felt that without his direct participation the final film cut was too far away removed from his original intent.²⁰ This then invites a big and hardly answerable question of whether the author of the original text should be engaged to adapt his own work for the big screen. And again with Tennessee Williams the answer is ambiguous, as was shown in the two examples above. When reading the plays and viewing the films made from them one is liable to conclude that often the author himself was not certain as to what effect he would like his work to produce. One aim of his intentions was certainly to shock; and this he did more in his plays than onscreen. Another seems to have been the desire to preach a proper path – although whether he himself was able to discern what that path was is questionable, as was shown often by quoting his private life. Yet another was to tell the truth about people and their relations – his version of it at least. All this is neither unusual nor illogical – as a creative force and literary

genius Tennessee Williams was hardly expected to be eternally consistent or invited to be concerned with attitudes set in stone. However, his authorial ambiguity and ambivalence often buried in the core issues of his plays does explain how various treatments of his work might produce such differing end results. Combined with the historical and social environment when most of the early adaptations of his work for the cinema were made it seems logical as a conclusion that it is essentially this volatile quality of his work rather its sensationalism or literary value that has always provoked producers (as well as directors and other filmmakers) to grapple with adapting him for the big screen, as it allowed them the rightful justification to find within the material that which matched most with what it was they were trying to tell or more often than not, sell. To be suitably metaphorical at the end: the supply by this particular merchant was such that the demand would never seem to exceed it, which should make him a very lucky man.

Endnotes:

¹ A moniker used to describe Tennessee Williams by the critic Ted Kalem, quoted in Barton Palmer, R. and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee (The Williams Films and Postwar America)*, USA: University of Texas Press, 2009, 11.

² Hirsch, Foster. *A Portrait of the Artist. The Plays of Tennessee Williams*, Port Washington: Kennikat Press Corp, 1979, 3.

³ Butters Jr., Gerald R. *Banned in Kansas, Motion Picture Censorship 1915-1966*, USA: University of Missouri Press, 2007, 208.

⁴ Quoted in Religion: Legion of Decency, article Time magazine, published 11 June 1934. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,762190,00.html#ixzz1Kdp5UJeu> [28 April 2011].

⁵ See Barton Palmer, R. and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee (The Williams Films and Postwar America)*, 61-97.

⁶ Quoted in Neve, Brian. Elia Kazan, *The Cinema of an American Outsider*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2009, 38.

⁷ *Ibid*, 37.

⁸ Barton Palmer, R. and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee (The Williams Films and Postwar America)*, 81.

⁹ Williams, Tennessee. *Plays 1957-1980*, New York: Literary Classics of the United States, 2000, 139.

¹⁰ Sparagmos and omophagia were crucial parts of the Dionysian rituals and consisted of sacrificing and dismembering a live animal or even human being (sparagmos) followed by the rite of omophagia – the consuming of the raw torn flesh, in an attempt to appease the Omophagos (Raw-Eater), one of Dionysius's many epithets.

¹¹ Barton Palmer, R. and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee (The Williams Films and Postwar America)*, 151.

¹² 'Suddenly, Last Summer'; Movie From Williams Play at 2 Houses Elizabeth Taylor and Clift Head Cast

CROWTHER, BOSLEY, December 23, 1959,

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C03E3DF153CE73BBC4B51DFB4678382649EDE&partner=Rotten%20Tomatoes> [28 April 2011].

¹³ *Ibid*.

¹⁴ Movie Censorship in the United States (A Brief History), © 2007 Key Light Enterprises, LLC, http://www.pictureshowman.com/articles_genhist_censorship.cfm [22 April 2011].

¹⁵ Quoted in Barton Palmer, R. and Bray, William Robert. *Hollywood's Tennessee (The Williams Films and Postwar America)*, 153-154.

¹⁶ *Ibid*, 158.

¹⁷ *Ibid*, 158.

¹⁸ *Ibid*, 195.

¹⁹ *Ibid*, 25-26.

²⁰ Hadleigh, Boze. *The Lavender Screen: The Gay and Lesbian Films, Their Stars, Makers, Characters & Critics*, (rev. ed.), Citadel Press 2001, 27.

TRGOVAC KOŠMARIMA – FILMSKE ADAPTACIJE DELA TENESI VILIJAMSA

Sažetak:

U radu se, polazeći od šireg društveno-političkog miljea SAD, kao i ideoloških veza između filmskih studija i američkih institucija poput „Production Code Administration“ i „Catholic Legion of Decency“, osvetljavaju složeni procesi filmske adaptacije dramskih tekstova Tenesi Vilijamsa (*Tramvaj zvani Želja, Iznenada prošlog leta*). Autor ukazuje na imanentnu ambivalentnost Vilijamsovih tekstova, čija su potencijalno subverzivna dramska mesta zapravo na različite načine intenzivirana, neutralizovana i pacifikovana, zahvaljujući kompleksnom odnosu između rediteljskih čitanja Elije Kazana (*Tramvaj zvani Želja*), odnosno Džozefa L. Mankijeviča (*Iznenada prošlog leta*) i pomenutih cenzorskih institucija. Stoga su drame Tenesi Vilijamsa, zahvaljujući brojnim mestima neodređenosti, podsticale reditelje da filmskim jezikom i izraze i prodaju, ali i učine nevidljivim one ideje koje su zaokupljale i intrigirale američko društvo u pedesetim godinama 20. veka.

Ključne reči: Tenesi Vilijams, *Tramvaj zvani Želja, Iznenada prošlog leta*

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – POLEMIKA)

***KRITIKE
REVIEWS***

UDK BROJEVI: 791.221.5

ID BROJ: 184335884

Dijana Metlić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

“PAKLENA POMORANDŽA” POSLE ČETRDESET GODINA

Mislim da je moderna umetnost dovela do anarhije i sterilnosti u umetnosti, zahvaljujući zaokupljenošću sobom. Stav po kome realnost postoji samo u umetnikovoj uobrazilji, a ono što je do sada prihvatano kao realnost zapravo je iluzija, na početku je bio pokretačka sila, ali je doveo do pojave visokooriginalnih, osobenih i ekstremno neinteresantnih dela.¹

U eseju iz 1947. godine, nemački estetičar i istoričar umetnosti Ervin Panovski istakao je da se narativni film ne može posmatrati samo kao umetnost, već da je uz arhitekturu, crtani film (cartooning) i komercijalni dizajn, jedina „zaista živa” vizuelna umetnost.² Panovski smatra da je film uspostavio pokidane veze između umetničke produkcije i umetničke konzumacije, a da bi prekid proizvodnje / pravljenja filmova imao veće društvene konsekvence nego prestanak rada nekog slikara, skulptora ili pisca. Ova konstatacija govori o uticaju jednog filmskog dela na različite društvene slojeve, do kojih relativno lako dopire.

Teorija autora, na kojoj su u svojim spisima posebno insistirali francuski reditelji *novog talasa* (pripadnici časopisa *Cahiers du Cinéma*), u prvi plan istakla je osobenost reditelja kao kompletnog stvaraoca filma. Film je izjednačen sa rediteljem, a samo izvesni reditelji nazivani su *autorima*. Autor je reditelj koji specifičnom upotrebom elemenata filmskog jezika realizuje osobenu filmsku celinu. U okviru *teorije autora* ne ostaje previše mesta za shvatanje filmske umetnosti kao kolektivne tvorevine, u kojoj su udruženi zajednički napori grupe ljudi da se napravi umetničko delo. Panovski izjednačava celinu filma sa celinom srednjovekovne katedrale: producent je biskup ili nadbiskup, reditelj je glavni arhitekta, scenarista je sholastičar koji brine o ikonoografskom programu, a ostatak ekipe čine pojedinci poistovećeni sa skulptorima, rezačima kamena, slikarima na staklu, duborescima.³

Film može biti komercijalan ili nekomercijalan. Da li se nekomercijalan film može izjednačiti sa *osobenim i neinteresantnim umetničkim delom* nekog autora, kako je rekao Stenli Kjubrik? Da li takav film odgovara profilisanom ukusu? Može li se o umetnosti govoriti u terminima komercijalnog i nekomercijalnog? Po rečima Panovskog, komercijalnoj umetnosti pretila opasnost da završi kao prostitutka, a nekomercijalnoj da ostane usedelica. Međutim, ne može se povući oštra granica i uspostaviti jasna razlika između ove dve kategorije. Jer, ako jednu određuje ukus publike, a drugu ukus kritike – postavlja se pitanje kakav je karakter umetničkog dela (filma) u kome se ukus publike i kritike poklapaju. Kakav je pogled savremenog gledaoca na *Paklenu pomorandžu* danas, četrdeset godina kasnije?

Specifičnost autorskog jezika – Bardžis i Kjubrik

*Everything is supervised by him, J. Senior*⁴

Stenli Kjubrik je zadržao tradicionalnu formu i strukturu filmskog dela, bez obzira na sve formalne eksperimente i promene koje su se dešavale tokom razvoja filmske umetnosti.⁵ Sledeći narativni obrazac baziran na aristotelovskom pravilu, po kome priča ima početak, razradu i kraj, Kjubrik je ostvario koherentan autorski opus sastavljen od trinaest celovečernih filmova koji se nalaze u okvirima utvrđenih žanrova; *Odiseja u svemiru* pripada žanru naučne fantastike, *Isijavanje* se svrstava u horor filmove, *Bari Lindon* je istorijski spektakl, *Full Metal Jacket* je ratni film (podžanr: filmovi o Vijetnamskom ratu), dok bi se *Paklena pomorandža* mogla svrstati u grupu filmova o nasilju i maloletničkoj delinkvenciji (jedan od žanrovskih prethodnika Kjubrikovog filma bio bi *Boni i Klajd* Artura Pena (Arthur Pen)). Međutim, kada su u pitanju Kjubrikovi filmovi, termin "žanrovski" uvek je prihvatatan uz zadržku, zbog načina upotrebe određenih elemenata filmskog jezika, koji je uslovljavao iskorak iz specifičnosti žanra.⁶

„Način pisanja jedan je od elemenata koji čine roman značajnim. On je rezultat piščeve opsednutosti subjektom, temom, konceptom, pogledom na život i razumevanjem karaktera. Umetnik formira stil da bi fascinirao posmatrača i preneo mu svoje misli, osećanja. To je ono što treba dramatisovati, a ne stil. Dramatizacija treba da pronađe sopstveni stil, a to će postići ako stvarno *uhvati* sadržaj. Na taj način ona će prikazati drugu stranu strukture koja je integrisana u roman. Ona može, ali i ne mora biti dobra kao roman; u nekim aspektima, čak može biti i bolja.”⁷ Izuzimajući rane Kjubrikove filmove: *Strah i žudnja*, *Poljubac ubice* i *Pljačka*, deset igranih filmova on je snimio prema književnim delima. Kjubrik je pokušao da izbegne probleme koji nastaju pisanjem originalnog scenarija: nedovoljno razrađenu priču, nevažne karaktere, neuverljive zaplete i nemoguće situacije.

Paklena pomorandža snimljena je po istoimenom romanu Antonija Bardžisa, objavljenom 1962. godine. Baveći se univerzalnim pitanjima nasilja (pojedince nad društvom, države nad pojedincem ili grupama, ugrožavanjem slobode volje i uzrocima antisocijalnog ponašanja), Bardžis je izbegao vremensko određenje priče. Glavni junak Aleks Dilarč je pobunjeni junak koji govori engleski jezik (toliko da može da razume druge i da oni njega razumeju), proširen rečima koje imaju specifičnu, ličnu vrednost i čijom se upotrebom izdvaja od mehanizovanih jedinki ljudskog društva. *Nadsat*⁸ postaje žargon grupe, omogućavajući međusobno sporazumevanje insajdera i odbacivanje uljeza. U njemu je utemeljen mladalački revolt protiv dominantne politike ugnjetavanja i represije. Posredstvom *nadsata*, čitalac / gledalac upoznaje junakovo nesvesno i njegov ironijski stav prema prihvaćenim društvenim vrednostima. Ljubav prema klasičnoj muzici, kao i definisan odnos prema umetničkim delima (na koje nailazi provaljujući u *real people's houses* (kuće poštenih ljudi)⁹), čine Aleksa atipičnim junakom, antiherojem koji ruši lažnu sliku prijatnog života. On smatra da ne postoji neokaljeno mesto (naziv HOME ispred piščeve kuće

je *gloomy sort of name (prilično turobno ime)*¹⁰, a jeftina pornografija potpisana imenima velikih umetnika (pre svega se misli na moderne) postala je zamena za pravu umetnosti (koju čine Beethovenove kompozicije). *Nadsat* određuje i strukturu knjige; ona je sastavljena iz tri dela: u prvom delu dominira *nadsat*, u drugom Aleks gubi kontrolu nad sobom i počinje da usvaja društveno prihvaćene jezičke obrasce, da bi se u trećem delu, posle ozdravljenja vratio sopstvenom, izvornom jeziku.

Filmski jezik sastavljen je od slike (kadra) i zvuka (govor, šumovi, muzika). Specifičnost filmskih izražajnih sredstava dovodi do modifikacija književnih predložaka, njihovog nužnog preoblikovanja i promena, koje su rezultat prevođenja reči u slike. Kjubrikov filmski jezik sastoji se od Aleksovog *nadsata*, kojim komunicira sa gledaocima (*oh, my brothers; your humble narator; viddy well little brother*), pokreta kamere (čije usmereno kretanje kroz prostor proizvodi značenje), kao i filmskih tehnika: *slow motion, fast motion* ili izobličena nastalih upotrebom širokougaonih objektivna (9.8 mm). “U filmu, ono što čujemo ostaje neraskidivo povezano sa onim što vidimo; zvuk, artikulisan ili ne, nije u mogućnosti da izrazi više od onoga što je izraženo vidljivim kretanjem. U dobrom filmu takva namera i ne postoji. Ukratko, scenario za jedan film podređen je principu koizražajnosti.”¹¹

Paklena pomorandža je Kjubrikov najdosledniji pokušaj predstavljanja kinematografskog materijala u subjektivnom obliku, tehnikama *glasa naratora (voice-over)*¹² i *tačke gledanja (point of view)*. Subjektivno u *tački gledanja* jeste prostorno pozicioniranje gledaoca u telo/oči naratora: više ne postoji junak u kadru, već je gledalac zauzeo njegovo mesto. Kjubrik izjednačava kameru i posmatrača snimanjem iz ruke (*steady-cam*); posmatrač oseća fizičku pokretljivost kamere pri prolazanju kroz uske, neosvetljene prostore (tunele, hodnike, lavirinte). Kombinovanjem postupaka *glasa naratora* i *tačke gledanja* postiže se složena filmska struktura, bazirana na komplementarnosti upotrebljenih postupaka. *Tačka gledanja* primenjuje se kao pomoćna tehnika u kritičnim momentima filma, trenucima značajnih preloma u Aleksovom životu (ubistvo *Catlady*, Ludovikov tretman, pokušaj samoubistva), dok je *glas naratora* dominantni postupak narativne organizacije. Komentar u prvom licu, kao podvrsta tehnike *glas naratora* (postoji i komentar u trećem licu, koji se odnosi na neutralnog, nevidljivog pripovedača), prisutan je u čak 22 od 35 filmskih sekvenci.¹³ Falseto je u Kjubrikovim filmovima uočio nekoliko obrazaca narativne organizacije: nelinearno vreme upotrebljeno u filmu *Pljačka*, narativne praznine u *Loliti* (koje se popunjavaju naknadnim informacijama u nekom drugom delu filma) i narativne inverzije u *Paklenoj pomorandži*, *Bariju Lindonu* i filmu *Širom zatvorenih očiju*. Nekoliko sekvenci iz prvog dela *Paklene pomorandže* ponovljeno je u trećem delu filma, s tim što je izmena položaja glavnog junaka, uslovljena gubitkom slobode i dominantnog položaja, dovela do njene prostorne dislokacije.¹⁴ Postupak narativnih inverzija uticao je na formiranje posebne vizuelne strukture kadrova, u kojima reditelj upotrebom pomoćnih rekvizita (ogledala) nagoveštava obrte koji će se dogoditi na nivou priče; takođe dolazi do promene noćnog, *noir* osvetljenja u dnevno, difuzno svetlo; *fast motion-a* u *slow motion*; silovanje žene kao posledica noćne želje za performans akcijom, postaje mentalna tortura Beethovenom muzikom, s ciljem da se izazove skok u mutnu slobodu dana.

Paklena pomorandža se ne može nazvati realističkim filmom¹⁵ jer odstupa od tipičnih kodova kadriranja, upotrebe rezova, narativnih obrazaca. Kao primer odstupanja od realističkih premisa filmske umetnosti, može se navesti i sveprisutno prožimanje formalnog i sadržinskog: društveno nasilje proizvodi nasilje nad kinematografskim medijumom, u kome je kadar/slika u pojedinim delovima filma, postala fragmentarna, dezintegrirana i maksimalno vremenski skraćena, proizvedeci senzaciju šoka, svojstvenu avangardnim umetničkim pokretima (od nerealizma do novog romana).¹⁶

Devid Bordvel u studiji *Narration in the Fiction Film*, uvrstio je *Paklenu pomorandžu* u grupu tzv. umetničkih filmova (*art film*) kojima je pripisao skup sledećih karakteristika: 1) izgubljeni, besciljni glavni junak; 2) epizodijski format filma; 3) postojanje granične situacije; 4) ekspresivni prostorno-vremenski odnosi; 5) samoreferencijalnost. Iako je ovaj izbor svojstava sačinjen na osnovu odabranih filmova evropske kinematografije (Fellini, Antonioni, Trifo itd.), Bordvel je primetio primenu sličnog obrasca i u Kjubrikovom filmu.¹⁷

Postupci filmske naracije - tačka gledanja (*point of view*) i glas naratora (*voice over*)

U filmu se najčešće upotrebljavaju dva postupka izražavanja: direktna i indirektna naracija. Direktna naracija predstavlja najrasprostranjeniji vid filmske naracije i odnosi se na objektivnost i realističnost prikazanih prizora iz pozicije nevidljivog, *sveznajućeg* autora (ekstradijegetički narator). Indirektna naracija izlaže sadržaj subjektivnim komentarom junaka u prvom ili trećem licu jednine (intradijegetički narator). Nastaje promenom direktne naracije, tj. postupkom vizuelno-zvučne subjektivizacije naracije. Struktura filma najčešće je kombinacija direktne i indirektna naracije. Kjubrik odabira postupak indirektna naracije sa sekvencama organizovanim postupkom direktne naracije, uslovljene potrebom izmeštanja iz perspektive glavnog junaka. Izabrani postupak je dominantan u filmu a, prema tvrđenju Žila Deleza, Aleksov mozak postaje nosilac radnje, pozornica po kojoj se kreću podjednako protagonisti i gledaoci filma.¹⁸ Aleksova podsvest je mizanscen, a kretanje likova i enterijeri određeni su junakovim pogledom na svet, njegovim subjektivnim stavovima. Filmski ekran je postao mentalni ekran glavnog junaka (*mind-screen*), a gledalac je nateran da svet sagleda Alekovim očima.

Kjubrik primenjuje *tačku gledanja*¹⁹ prikazujući dezintegraciju ličnosti glavnog junaka. Ovaj postupak kombinuje sa filmskim i tehničkim sredstvima koja transformišu kadar: ubrzan ili usporen snimak (*slowmotion*, *fastmotion*), širokougaoni objektivni, ekstremni rakursi. Ovaj film je primer najizrazitije primene subjektivnih perceptivnih slika u Kjubrikovom opusu, konkretno, postupka *tačke gledanja*. On je u vezi sa tematizacijom nasilja i problemom gledanja/posmatranja, koji je u filmu obrađen na više značenjskih ravni. Odnos između posmatrača i posmatranog naglašen je filmskom slikom koja se prikazuje za gledaoca i koja se materijalizuje postupkom gledanja. Problem je integrisan u filmski narativ, u priču o junaku koji ima specifičan odnos prema svetu, a sebe posmatra kao ingenioznog pojedinca, čije se nasilne akcije ostvaruju u pogledima drugih.²⁰ Suočen sa prikazanim nasiljem na filmskom platnu, Aleks Dilarč priznaje da boje stvarnog sveta izgledaju zaista stvarno tek kada se gledaju na bioskopskom platnu. Tek tada, uspostavljanjem distance prema sopstvenim akcijama, subjekat počinje da formira iskustvo; blokirajući nagonске sile ida, on gradi superego. Filmska slika je neposredni uzrok odbacivanja nekadašnjeg iskustva i obeležava pojavu nove ličnosti.

Analiza (teatarske) scene: izvodač i publika

Problem posmatranja u vezi je sa prirodom filma. *Gledanje* je u *Paklenoj pomorandži* u fokusu filmske priče, ono je uslovlilo određen način kadriranja, likovnu organizaciju kadrova i strukturu narativa. Ono je postalo bitan segment sastavnih elemenata filma (scenografija, kostim, osvetljenje). Posmatranje je integralni deo *nadsata*, u kome je reč gledati, izrazi *look*, *see*, *watch*, zamenjena slovenskim izrazom *viddy*, kojim se skreće pažnja na scensko nasilje. Reč je istovremeno i poziv na učešće u nasilnom činu, na voajersko uživanje u zabranjenom aktu. Aleks upravlja sve poglede ka sebi kao performans umetniku.²¹

Uvodna sekvenca *Paklene pomorandže* snimljena je u mlečnom baru Korova, jednom od četiri filmska seta. To je jedini enterijer koji nije opisan u Bardžisovom romanu i predstavlja

kompletno realizovanu Kjubrikovu ideju. Posle prvog krupnog plana, autor inverznim farom prikazuje enterijer ispunjen nameštajem, nastalim kao citat na dela Alena Džonsa iz serije *Velikih američkih aktova*. To su ženske skulpture od fajberglasa, koje uspostavljaju vezu sa kasnijim sekvencama u kojima su ženski likovi u centru scene. Prvi put radi se o Aleksandrovoj ženi, koja je predstavljena kao Venera koja čita, u belom jajetu nalik dojci. Drugi put reč je o *Catlady*, koju posmatrač zatiče dok vežba jogu u prostoru ispunjenom umetničkim delima: pop-art slikama, mermernom falusnom skulpturom i Betovenovom bistom. Kadar je izjednačen sa renesansnom perspektivnom slikom, a organizovan je kao dubinski prostor sa simetrično raspoređenim ličnostima; centar slike čini telo Aleksa Dilarča, uokvireno telima nepokretnih prijatelja i skulpturama mladih devojaka, raspuštenih kosa i raskošnih oblina. Futuristički mizanscen objedinjuje glavnog junaka, *nadsat* i ženske skulpture, pripremajući buduća dešavanja. Kadar postaje predstava sadržaja Aleksove podsvesti, čijim je sastavnim elementima naglašen libido junaka. Zato se već u Korovi prepliću elementi realnog i *nadrealnog*: reditelj istovremeno stvara realni prostor u kome se kreću njegovi junaci, ali se pomoću scenografskih elemenata odvaja od svakodnevnog i prelazi na polje nesvesnog.²² Unutrašnja simetričnost kao princip struktuiranja uvodnog totala, dominantni je princip narativnog i vizuelnog organizovanja *Paklene pomorandže*, u kojoj se kadrovi i sekvence ponavljaju, tj. odražavaju kao likovi u ogledalu.

Korova bar i gospodin Alen Džouns

Scenografija za mlečni bar Korova određuje vizuelni identitet filma. Robert Hjuž je primetio da su dizajnirani artefakti za *Pomorandžu* ono što su tehnološki pronalasci za *Odiseju*: junaci u drami, nemi i nepokretni svedoci dešavanja.²³

Središnje mesto Korove pripada Aleksu Dilarču, koji se nalazi u prostoru dominacije mlečnobelih fajberglas skulptura žena. Izgledom i načinom obrade, ali prvenstveno funkcijom (to je nameštaj bara, stolice, stolovi, automati za piće), ove skulpture su citati radova američkog umetnika Alena Džounsa, nastalih samo dve godine ranije: *Sto, Stolica* i *Čiviluk*, iz 1969. U osnovi ovih namenskih skulptura/umetničkih objekata, nalaze se ženske figure u neobičnim sadomazohističkim pozama, odevene tako da istaknu seksualnost. Za razliku od Džounsovih skulptura, Kjubrikove su razgolićene i u podređenom su položaju. Njihova nagost je u kontrastu sa obućenim posetiocima futurističkog bara.²⁴

Feminističke teoretičarke su u skulpturama žena-nameštaja uočile Džounsove muške strahove, kao i tipičnu fetišističku žensku ikonografiju, poznatu iz medija i pop kulture (fetišizam u frojdovskom smislu). Godine 1973, Lora Malvi istakla je da je žena u Džounsovoj interpretaciji svedena na seksualni objekat, predmet muškog pogleda/želje. U članku “You don’t Know What’s Happening, Do You Mr. Jones?” Malvi je komentarisala upotrebu odeće/seksualnih detalja na ovim skulpturama, ističući da su odabrani kako bi ukazali na podređen položaj žene i ograničenost njenog društvenog delovanja: „Najefektniji fetiši istovremeno potcenjuju i uzdižu, ograničavaju i oslobađaju.”²⁵ Visoke potpetice naglašavaju seksualnost, ali takođe smanjuju efikasnost pokreta, inhibiraju kretanje. Na taj način, potpetica kao okov postavlja ženu u položaj veće ranjivosti u odnosu na muškarca. Odbacujući Džounsovu ideju moralne neutralnosti ženskih skulptura, kao i umetnikovu želju da se bavi formalnim inovacijama i varijacijama (Džouns je isticao formalni kvalitet svojih radova), Tikner je istakla da ove skulpture ne mogu ostati izolovane od javne sfere, bez dovođenja u vezu sa društvom i ideologijama. Njen pristup ukida čisto formalistički metod u tumačenju umetničkih dela.²⁶

Kjubrikove skulpture ne ostaju nepokretne kao Džounsove manekenke / *object d’art*. Rediteljevo određenje položaja žene u jednom baru (ona više nije samo konobarica, već je postala

i neizostavni deo inventara) produbljeno je kasnijom pojavom ženskih likova u filmu. U nekoliko sekvenci, figuri žene dato je centralno mesto, ona predstavlja fokus nasilja.²⁷

Reditelj naglašava *otudenje* kao primarni princip funkcionisanja savremenog sveta u kome je naga žena postala deo nameštaja (kao posledica ljudske nastranosti i perverzije). Reditelj pervertira / dekontekstualizuje Džounsove skulpture, prebacujući ih iz povlašćenog prostora umetnosti u prostor javnog delovanja. Džounsov formalistički eksperiment je parodiran, popularisan na način na koji pop-art uzdiže na nivo umetnosti robu široke potrošnje. Umetnost više ne može da sačuva granice koje je prekoračila sopstvenim intervencijama. Groteskne forme umetničkih dela postaju svakodnevni objekti nove stvarnosti – bliske budućnosti u kojoj vlada kulturna praznina. Zato je uzvik *Catlady*: "Don't touch it! It's a very important work of art" („Ne diraj! To je veoma važno umetničko delo!") – kojim brani mermernu skulpturu / umetničko delo, samo eho nepostojećeg žargona *pravog poznavaoaca* umetnosti. U svetu u kome živi Aleks nijedno umetničko delo više ne može biti nedodirljivo.

Estetizacija nasilja

Estetizacija nasilja podrazumeva reprezentaciju nasilja pomoću slika i znakova, kojom se razlikuje od realističke, konvencionalne predstave nasilja u umetnosti (slikarstvu, književnosti i filmu). Ti znaci obično referiraju na izvesna umetnička dela, kulturološke simbole ili žanrovske stereotipe, stilistički ih menjajući i upotrebljavajući ih na nov način.

Džoel Blek je u postupku *estetizacije nasilja* uočio približavanje autonomnom obliku umetnosti, tvrdeći da ukoliko postoji ljudska aktivnost koja izaziva uzvišeno estetsko osećanje, onda je to čin ubistva. Blek kaže da ako je čin ubistva estetski, onda "je ubica neka vrsta umetnika – preformans umetnika ili anti-umetnika čija je specijalnost destrukcija, a ne kreacija novog."²⁸ Još ekstremniji u svom stavu je Džejs Foks, koji tvrdi da filmski autor Donald Kamel "posmatra ubistvo kao što slikar gleda na boju."²⁹

U Kjubrikovoj *Paklenoj pomorandži*, Aleks Dilarč je u nekoliko sekvenci izjednačen sa performans umetnikom koji nasilju prilazi kao umetničkom aktu (fizički privlačnom i vizuelno intrigantnom), tako da emocionalna reakcija gledaoca nadjačava svaki pokušaj racionalnog osuđivanja nasilnog dela. Nasilje je estetizacijom izmešteno iz stvarnosti tako da se više ne percipira kao realno nanošenje bola, već kao paralelna realnost u kojoj izostaje podela uloga na mučitelja i žrtvu. Koncept je prisutan u prvom delu filma, tzv. *preludovikovoj* fazi, u kojoj je naglašena artifičijalnost prostora uslovlila novo, pomerenje prihvatanje nasilnih situacija. U tzv. *prirodnom stanju*, Aleksova psiha izražava se ekspresionističkom retorikom, koja karakteriše i ovaj deo Kjubrikovog filma. Nelson je izdvojio stilistička i tehnička sredstva koja su formirala karakteristični vizuelni identitet filma pre Ludovikove terapije:

- naglašen glumački stil (preterana gestikulacija, ekspresivnost itd.) i pop kostim (bele pantalone i košulja, steznik, cilindar i bič) prisutni su samo u ovom delu filma. Posle toga, narator je obučen u klasično odelo vremena u kome živi, čime Kjubrik sugeruje gubitak slobode volje i nestajanje karakteristične Aleksove harizme;
- stilizovani setovi koji sugerišu simetriju i udvajanje (Korova bar, hodnici obloženi ogledalima u piščevoj kući i šahovski podovi). Vizuelnim sredstvima reditelj ukazuje na simetričnost filmskog narativa i ponavljanje određenih situacija;
- upotreba neobičnih lokacija sa simboličnim konotacijama (napušteni kazino kao poprište borbe ili audio-vizuelni teatar kao prostor Aleksovog izlečenja). Nedvosmislena je Kjubrikova aluzija na važnost bioskopske predstave u formiranju vizuelnog iskustva, kao i potreba da se istakne važnost konceptualne slike. Kjubrikovi kadrovi više nisu samo filmski kadrovi koji in-

formišu gledaoca o novim dešavanjima u životima njegovih junaka, to su svojevrsne refleksije na sopstvenu ili celokupnu filmsku (i šire civilizacijsku) prošlost;

- oštro pozadinsko svetlo za noćne scene snimljene na određenim lokacijama ili fotolampe za scene u enterijerima u kojima se stil *cinema verite* preobražava u hladni modernistički fotografski stil. Ovde je očigledan uticaj rediteljeve fotografske prošlosti, kao i ranih *noir* ostvarenja;
- vrlo krupni planovi i ekstremni širokougaoni objektiv (9.8mm) proizvode distorzije prednjeg plana: lica ili objekata, hodnika ili tunela. Time je ekspresivnost glume zamenjena ekspresivnom snagom iskrivljene slike koja sugerise pomerenu realnost;
- upotreba Arifleks kamere iz ruke i subjektivnih kadrova (uključujući i direktne poglede u objektiv) u uvodnoj sekvenci u Korovi ili u sceni silovanja u DOMU I. *Stedikem* i *tačka gledanja* uobičajena su sredstva koja Kjubrik koristi u svim svojim filmovima kako bi organizovao kadar kao *lični pogled* na svet svojih junaka.
- estetizacija nasilja pomoću montaže, koreografije, muzike (npr. tuča u Rojalu uz Rosinijevu *Svraku kradljivicu*), ubrzan pokret ili muzika (dva frejma u sekundi za Aleksovu satiričnu orgiju sa tinejdžerkama), usporen pokret i muzika (Aleksov napad na Dima, Dimova osveta bocom mleka, Aleksova poslednja fantazija u bazenu punom snega);
- agresivna montaža u momentima radosti ili kriza (Aleksova masturbacija u sobi uz montiranje multiplikovane skulpture Hrista, koja je fi efektom pokrenuta bez postojanja realnog kretanja u kadru ili montažnim kombinovanjem stvarnog sadržaja filmskog prostora i likovnih elemenata scenografije koji postaju kadar – nosilac značenja u trenutku ubistva *Catlady*);
- elektronski obrađeni zvukovi i muzika Valtera Karlosa uz upotrebu sintisajzera marke *Moog*.³⁰

Filmski teoretičari dvojako tumače reprezentaciju nasilja na filmu. Prva grupa smatra da je estetizacija nasilja dovela do njegovog ublažavanja (odsustvom krvi, nepostojanjem oružja ili njegovim preoblikovanjem, upotrebom elipse kojom se zamenjuje ili izostavlja vrhunac nasilne scene), ali je zato podstakla uživanje u tuđem bolu, čineći gledaoca manje osetljivim na brutalnosti, povećavajući agresivnost.

Druga grupa teoretičara posmatra estetizovane scene nasilja kao oblike reprezentacije nasilja koje nisu realističke, niti se s nasiljem smeju zameniti. Filmsko nasilje je zabava, spektakl koji ima svoj razvojni put, kodove prikazivanja i preciznu estetsku upotrebu.³¹

Margaret E. Bruder istakla je da su “standardni realistički oblici montaže narušeni kako bi se spektakularizovala akcija na platnu. Reditelji upotrebljavaju brzu montažu, neobično kadriranje, šokantne rezove i *sloumoušn*”³² kako bi nasilje preoblikovali od realističkog do umetničkog čina (dva najočiglednija primera u *Paklenoj pomorandži* su silovanje u DOMU I i ubistvo *Catlady*). Bruderova naglašava da se scene “stilizovanog nasilja često mogu posmatrati kao prekidi glavnog toka naracije.”³³

Aleksandar Koen je u svom članku posebno analizirao sekvencu ubistva *Catlady* u kojoj je, s jedne strane, smrt estetizovana postavkom glavnih aktera u lični, umetnički prostor stare dame, a sa druge strane, zamenom realističkog oružja umetničkim objektima, koji su stvarni sukob Aleksa i *Catlady* preoblikovali u borbu između visoke kulture i dominacije postmodernog doba.³⁴

Catlady: borba ida i superega

Sekvenca sa *Catlady* jedna je od središnjih sekvenci u filmu, metafora borbe ida i superega. Aleks nailazi na izolovanu kuću u vlasništvu starije gospođe koja ima *razvijen* osećaj za umetničke vrednosti. Njena kuća prostor je potisnutog libida, investiranog u stvaranje umetničkih dela izloženih u jednoj od soba.

Catlady je ljubiteljka mačaka, a karakteriše je duboki muški glas. Posmatrač je zatiče tokom vežbanja joge, u pozi koja ponavlja sadržaj slika na zidovima sobe. *Catlady* je varijacija piščeve žene (nešto starija) ili moderna, dobrostojeća verzija Aleksove majke, približno istog životnog doba.

Soba u kojoj su izložene slike / citati dela pop-arta (Toma Veselmana ili Alena Džounsna), kao i upadljiva mermerna skulptura – falus natprirodnih dimenzija (odjek biomorfni skulptura Hansa Arpa), postavljaju Aleksa Dilarča u prostor sopstvenih želja za *ultranasiljem* (*ultra-violence*). Za Aleksandera Koena, ova potreba za nasiljem odgovor je ispražnjene individue na nasilje modernog doba koje liči na *ultranasilje*, ali ga prevazilazi. Reč je o besmislenom trošenju energije (rad u postindustrijsko vreme).³⁵ Odabrani elementi scenografije najadekvatnija su pozadina Aleksovih namera. Umetnička dela na zidovima postaju nosioci značenja, svedoci borbe u kojoj se eruptivna seksualna snaga suprotstavlja potisnutoj. *Slika* je sadržaj mentalnog ekrana (*mind screen*) stare gospođe koja kontroliše svoj seksualni poriv. Soba u kojoj je Aleks zatiče prostor je njenih skrivenih želja. Umetnička dela koja prikazuju žene raširenih nogu, nagih zadnjica, tela izuvijanih u nemogućim pozama, lezbijske teme, kao i skulptura muškog polnog organa, iznenada razotkrivaju podsvest *Catlady*, nepristupačan deo njene ličnosti zaštićen od očiju javnosti. Ulazeći u taj prostor, maskirani Aleks Dilarč, sa gumenom maskom na licu, penetrira u podsvest *zabranjenih* prizora koji su njemu prirodni, ali njihovo osveščivanje proizvodi šok za superego *Catlady*. Braneći se od napada ida, ona odlučuje da napadne Aleksa.

Borbu motiviše pokretanje mermerne skulpture, čije ujednačeno pomeranje budi ženski libido. Iziritirana Alekovim udarcima u umetnički objekat koji sve brže pulsira na komodi ispred nje, *Catlady* inicira fizički napad na mladog provalnika. Njen neočekivani odgovor je prva pretnja za Alekovu ličnost.

Ugrožavajući svoju žrtvu, istovremeno je ugrožen spremnošću na odbranu. Za Aleksandra Vokera, dekor sobe sugeriše sterilitet kao rezultat odvajanja seksa od funkcije i njegovo svođenje na formu. Raskalašne pop-art slike na zidovima karikature su baletskih poza njihove vlasnice, a skulptura falusa, koju Aleks apsurdno ljulja na odsečenim testisima, ima gargantuvske proporcije opscene fantazije.³⁶

Sukob između pobunjenog mladića i starije dame, koja svoje perverzne sklonosti čuva iza nekoliko neprobojnih brava, prva je prava borba u filmu. Do susreta sa *Catlady*, Aleks nema dostojnog protivnika; sukobi su najčešće predstavljeni kao neravnopravno odmeravanje snaga između nadmoćnog napadača i ugrožene žrtve. Upravo zato je ova sekvenca višestruko značajna za filmski narativ: ona uspostavlja novi tok u filmu, u kome se junakov život menja tokom terapije izgradnje zabrana i usvajanja društvenih pravila (sile ida konačno posrću pred snagom superega). Kuća *Catlady* postaje prostor u kome se dešava prevrednovanje vrednosti, ona je simboličan prikaz društveno prihvaćene i preoblikovane seksualnosti; sublimacijom energije libida nastaju produkti kulture. Iako neskriveno pornografskog sadržaja, slike na zidovima i mermerna skulptura u prostoru pokazatelji su nasilja moderne umetnosti nad svakodnevicom i estetske dekontekstualizacije stvarnog života. Zato se penetracija Aleksa Dilarča može razumeti kao direktan napad na ustanovljene (postindustrijske) društvene / kulturne vrednosti.

Težište sekvence čini borba više principa: muškog i ženskog, ida i superega, izvornog (nagonskog) i usvojenog (kulturnog). Na primarnom vizuelnom nivou, sekvenca se posmatra kao borba Aleksa i *Catlady*, ali se na nivou značenja može tumačiti kao borba ida i superega oličenih u skulpturi mermernog falusa i Betovenove biste. Takođe, ova borba je metafora sukoba između duhovnog oca / idola i sina (Betoven protiv Aleksa), u kojoj sin mora da pobedi nametnute uticaje. Betovenova bista, koju *Catlady* drži u rukama braneći se od Aleksa, anticipira smr-

tonosni udarac koji će junakovom idu biti nanet tokom Ludovikovog tretmana - udarac iznad nivoa svesti.

Kjubrik akcentuje seksualno nasilje i vezu sa kulturnom produkcijom. Umetničko delo postaje težište filmske sekvence. Od ulaska u sobu sa spravama za održavanje telesne vitalnosti (seksualnu aktivnost zamenjuje svakodnevna fiskultura), Aleks se suočava sa mermernim falusom izloženim na komodi, neposredno ispod slike nage žene koja velikom čizmom u prvom planu štira izloženu skulpturu.³⁷ Pojavom glavnog junaka uvećava se seksualna napetost u enterijeru: on nosi masku sa dugačkim crvenim nosom i ima steznik kojim ističe muškost i mladalačku potenciju. Tokom kratkog razgovora koji međusobno vode, *Catlady* skreće pažnju na mermernu skulpturu kao na *vrlo važno umetničkog delo (very important piece of art)*, prema kome Aleks ostaje ravnodušan.

Pošto je pokrene rukom skulptura počinje da se pomera u kadru, oživljavajući, na očigledno zgražavanje vlasnice (*Catlady* je snimljena iz pozicije Aleksa Dilarča, a kamera je postavljena u visini pulsirajuće skulpture, čime reditelj sugerise inferiornost stare gospođe; kadar je ograničen Alekovim telom s jedne, i mermernim objektom, s druge strane, čime je prostor *Catlady* ugrožen silama ida). Neočekivani obrt uznemiruje gospođu naviknutu na činjenicu da umetnička dela *služe* za gledanje (voajerski elemenat uživanja u nepristupačnom) i estetsku meditaciju. Iziritiran neskrivenom erotikom prostora, Aleks odlučuje da je napadne umetničkim delom (Kjubrikova aluzija na mušku ruku koja je nikada nije dotakla). Tako počinje borbeni ples između skulpture moderne umetnosti (oličenje nasilja umetnosti 20. veka nad umetničkim nasleđem prošlosti) i biste Betovena (Alekovog zaštitnika), koja junaku zadaje direktan udarac u glavu. Koen je skulpturu falusa izjednačio sa ritualizovanim i depolitizovanim objektom umetnosti koji postaje oružje, a u sceni smrti *Catlady* video je podsvesnu orgiju moderne umetnosti. Dok ona u falusu vidi zamenjenu vrednost, falus kao čisti znak, Aleks vrši njegov nasilni obrt. *Catlady* daje izložbenu/umetničku vrednost formama koje imaju i tržišnu vrednost (u rukama imućnih umetničko delo je ponovo auratizovano), čime se gubi kontrola nad njima. Aleks preobražava mermernu skulpturu u oruđe borbe, nasilno ga rekontekstualizujući. Svojim postupkom, on potvrđuje da razume funkcionisanje principa na kojima počiva moderna umetnost i njena estetska dekontekstualizacija.³⁸

Osvešćen Betovenovim napadom, Aleks zadaje smrtonosni udarac žrtvi (id zadaje udarac superegu, postmoderna – moderni). Kjubrik se odlučuje za upotrebu subjektivne kamere, koja u prostoru bez svedoka (osim slika) izjednačava posmatrača sa žrtvom – *Catlady*, čija je smrt simbolično smrt filmskog gledaoca. Dekontekstualizovan objekat – skulptura moderne umetnosti – postaje oruđe izvršenja smrtne kazne, ubistvo posvećenog subjekta koga uništavaju potisnuti nagoni i seksualne inhibicije. Predstavljena borba istovremeno je sukob između bazičnih nagona i usvojenih kulturnih vrednosti. Kjubrik elipsom izostavlja klimaks scene, esteti-zujući nasilje, izbegavajući realistički prikaz ubistva žene. On kombinuje filmski kadar i sliku na zidu, a umetničko delo integriše u filmsku sliku; završne frejmove sekvence čine nacrtana, otvorena crvena usta žene sa jedne od slika (ekvivalent odsutnog krvavog lica *Catlady*). Redite-ljeva cenzura na kraju sekvence izjednačava se sa cenzurom svesti tokom spavanja, koja se trudi da profiltrira scene užasa kako ne bi došlo do naglog buđenja.

Filmska percepcija

„Mislim da je bioskopska ili pozorišna publika u stanju sličnom spavanju i da ovo dramatično iskustvo postaje vrsta kontrolisanog sna...Važno je pomenuti da film komunicira na podsvesnom nivou i da publika odgovara na osnovne obrise priče podsvesno, kao što odgovara

i na san.”³⁹ Film postaje sredstvo kojim se menjaju ljudsko iskustvo i percepcija, jer je utemeljen u iskonstruisanoj (nepostojećoj, snovima-sličnoj) realnosti, koja se prihvata kao stvarna. Balansiranje između konstruisanog i stvarnog proizvodi granični slučaj: Kjubrikovi filmovi postavljaju junaka i priču u sukob realnog i imaginarnog (na granicu jave i sna u *Širom zatvorenih očiju*, vesnog i nesvesnog u *Isijavanju*, želja i mogućnosti u *Paklenoj pomorandži*).

Filmska adaptacija *Paklene pomorandže* prikazuje složenost Kjubrikovog vizuelnog stila i jezika. Iako to nije jedina ekranizacija Bardžisovog romana (prethodnu verziju iz 1965. godine, pod nazivom *Vinil*, režirao je Endi Vorhol⁴⁰), upravo ovaj film doprineo je novom čitanju i tumačenju romana. Problem nasilja u filmu preoblikovan je zahvaljujući intervencijama na polju vizuelnog: stilizovani dekor naglašena likovnosti, veštačko osvetljenje, upotreba karakterističnih fluorescentnih boja, prenaplašena gluma i pročišćeni, distancirani, teatarski stil u postavkama scena akcentuju vezu nasilja i umetnosti, kao i složeni odnos između umetničkog i svakodnevnog percipiranja realnosti. Nadovezujući se na tradiciju moderne umetnosti (pop-arta Alena Džounsa), Kjubrikova *Paklena pomorandža* razlikuje se od filmova o nasilju i pobunjenom junaku koji mu prethode.⁴¹ To je postignuto odbacivanjem realističkog (naturalističkog) koncepta slikanja stvarnosti, kao i stvaranjem visokostilizovane *nadrealnosti*⁴² (I i III deo filma).

Kjubrik postavlja Aleksa u ulogu izvođača (performans umetnika) kome je potrebna scena i publika kako bi zadovoljio nagonsku potrebu za vladarskim egzibicionizmom. Aleksova *nadrealnost* je njegova podsvest u kojoj dominiraju instinktivne sile ida: one uslovljavaju pojavu artificijelnog prostora Aleksovog umetničkog delovanja, sastavljenog od pozornice, aktera podređenih Aleksovoj volji, publike (aktivnog učesnika ili pasivnog posmatrača), scenografskih elemenata (pop-art slike, fornifilističke skulpture, biomorfni arpovski oblici) i kostimografskih detalja.

Kjubrik prepliće formalno-jezičke elemente, stvarajući teatarsku predstavu, koja je prostornim i vremenskim distorzijama preobražena u filmsku. Montaža, ubrzanja i usporenja upotrebljeni su u sekvencama koje su postavljene kao scenske, teatarsko-baletske tačke u kojima je Aleksovo telo u fokusu složenog mizanscena. Izmeštanje iz filmske (iskonstruisane) realnosti na polje pozorišne dovodi do namernog prekida u uspostavljenoj percepciji dela. Filmska percepcija je, za razliku od pozorišne, nalik snu, bliža motoričkoj nemoći hipnotisanog. Moglo bi se tvrditi da pozorišni gledalac, zahvaljujući predstavi koja se pred njim i za njega odigrava (a ne za aparaturu), nikada ne gubi fizički kontakt sa realnošću. Na taj način, Kjubrik održava gledaoca u neravnoteži, menjajuću njegovu ulogu: iz tame bioskopske dvorane, gde je sakriven u voajerskom činu, on ga postupno razotkriva pozivajući ga na osveščivanje ove potisnute želje. Istovremeno, u isti položaj doveden je i glavni junak Aleks. Nijedno iskustvo ne može biti kompletno ukoliko nije doživljeno iz suprotstavljenih uglova: iz pozicije posmatrača i posmatranog.⁴³

Nasilje i umetnost međusobno se prožimaju kako na nivou filmskog narativa, tako i na nivou formalno-jezičke organizacije filma (umetnički objekat kao deo scenografije, odabrani postupci kadriranja i montaže, strukturalna organizacija kadra i njegova naglašena likovnost). Na taj način, Kjubrikova slojevita obrada teme nasilja obuhvata sva tri osnovna oblika predstavljanja nasilja u umetnosti (kako ih definiše Mičel):

- sliku⁴⁴ kao akt ili objekat koja vrši nasilje nad posmatračem;
- sliku kao oruđe nasilja, povod za napad, prisilu, provokaciju;
- sliku kao *reprezentaciju* nasilja, bez obzira da li je reč o realističkoj imitaciji nasilnog čina ili spomeniku, memorijalu, tj. drugom dokumentu o nasilnoj prošlosti.

Mičel ističe da su ove tri forme principijelno nezavisne: slika može biti oruđe nasilja a da ga uopšte ne predstavlja, može postati objekat nasilja iako nikada nije korišćena kao oruđe, ali može i tematizovati nasilni čin bez značajnijeg odjeka ili uticaja na posmatrača.

Kjubrik istražuje granice vizuelnog nasilja upotrebljavajući sliku kao predstavu nasilnog sadržaja, ali istovremeno menja uobičajenu percepciju nasilja postupkom njegove estetizacije. Neretko je slika oslobođena veze sa temom nasilja, ali je ono uključeno u njen podtekst. Gledanje je istaknuto kao središnji proces u formiranju ličnog (ali i filmskog) iskustva: ono je postalo integralni deo filmske slike, koja ne postoji bez oka svojih gledalaca, ali i slika (izdvojenih umetničkih predmeta) koje svoje poglede upiru ka nevidljivom posmatraču. Istovremeno, one održavaju stalno prisutni konflikt između racionalnog i nesvesnog.

Napomene:

¹ Michel Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, New York 2001, 151.

² Erwin Panofsky, “Style and Medium in Motion Picture” u: Mast, Cohen and Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, 1992, 234.

³ *Ibid.*, 244.

⁴ Michel Ciment, *op. cit.*

⁵ U razgovoru koji je vodio sa Mišelom Simanom posle snimanja *Paklene pomorandže*, Kjubrik je zauzeo poziciju tradicionaliste, smatrajući da on ostaje u smernicama prvobitne filmske strukture, koja je, prema njegovim rečima, zauzela sporedno mesto, posle pojave zvuka. Više o ovome u: Michel Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, New York 2001, 151.

⁶ Ervin Panovski smatra da su žanrovi formirani u ranom periodu razvoja filmske umetnosti (nemi film), kako bi omogućili široj publici lakše razumevanje filmskog sadržaja. Međutim, razumevanje tipova i žanrova ne omogućava analizu specifičnosti filmskih izražajnih sredstava koja zahteva dodatno kinematografsko znanje. Naime, Panovski ostaje u okvirima ikonografske analize filmske slike (ili šire, pojedinačnih žanrova – vestern, melodrama), koja nije dovoljna za razumevanja svih osobenosti filmske sintakse. Više o ovome u: Erwin Panofsky, *op. cit.*, 234-244.

⁷ Stanley Kubrick (1960/1961) “Words and Movies”, *Sight&Sound*, vol. 30, 14.

⁸ *Nadsat* (od završetka ruskih reči za brojeve od 11-одинадцать do 19-девятнадцать, koji označavaju raspon teenage doba) jezik je kojim govori Aleks Dilarč.

⁹ Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, Penguin Books, London 1998, 47.

¹⁰ *Ibid.*, 17.

¹¹ E. Panofsky, *op. cit.*, 236. Kada želi da objasni ovaj princip, Panovski ističe da gde god je u prvom planu dijalog ili monolog, on je praćen krupnim planom glavnog junaka na platnu. Na taj način, ljudsko lice postaje glavno polje akcije, integrišući u sebe ono što je rečima izraženo. Koizražajnost bi se mogla shvatiti i kao princip komplementarnosti slike i zvuka, princip po kome jedno drugo dopunjuju.

¹² Postupak je u Kjubrikovom opusu prisutan kao komentar u prvom licu u ranom filmu *Poljubac ubice*, zatim u *Loliti*, a kao komentar u trećem licu u *Pljački* ili u *Bariju Lindonu*. Upotreba postupka u *Paklenoj pomorandži* stvara neprijatnost, koja je proizvedena zahvaljujući disbalansu između prikazanih scena nasilja i Aleksovog uživanja u njima.

¹³ Falso je *Paklenu pomorandžu* podelio na 35 sekvenci i tri grupe: prvih 11 čine levo krilo triptiha (od upoznavanja junaka do ubistva *Catlady*), narednih 12 čine centralni deo filma (od ulaska u zatvor, preko Ludovikovog tretmana, do izlaska na slobodu), i poslednjih 12 desni deo triptiha (od izlaska iz zatvora do konačnog ozdravljenja). Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Greenwood Press 2001, 183.

¹⁴ Sekvenca u kojoj Aleks i njegovi prijatelji tuku pijanu skitnicu je preslikana u sekvencu u kojoj ga skitnica prepoznaje posle izlaska iz zatvora i poziva prijatelje beskućnike na osvetu. Sekvenca DOM I, u kojoj Aleks siluje piščevu ženu i prisiljava ga na posmatranje ovog čina, ponovljena je na kraju filma, kada Aleks slučajno dolazi do iste kuće, u stanju totalne iscrpljenosti.

¹⁵ Realistički film je termin kojim se označava brisanje specifičnih struktura filmskog jezika i u kome je ekran izjednačen sa prozorom kroz koji posmatramo spoljašnji svet.

¹⁶ Ovde se, pre svega, misli na distorziju kadra i njegovo kombinovanje sa stvarnom slikom, delom likovne umetnosti (najbolji primer je klimaks sekvence u kojoj je prikazano ubistvo *Catlady*, kada je realistički prikaz njenog unakaženog lica zamenjen likovnom predstavom istog sadržaja).

¹⁷ Analiza ovih elemenata prevazilazi obim ovog članka. Detaljno o ovome pisala sam u magistarskom radu o *Paklenoj pomorandži*.

¹⁸ Žil Delez, *Pokretne slike 1*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.

¹⁹ Falseto ističe nekoliko sekvenci u kojima je najočiglednija primena *tačke gledanja*: pokušaj Aleksovog samoubistva, kada kamera pada na pod, bačena kroz prozor, simulirajući Aleksov pogled; ispitivanje u policijskoj stanici, kada kamera postavljena na pod zauzima položaj ugroženog junaka; Ludovikov tretman; sekvenca sa *Catlady*, kada je njeno ubistvo snimljeno subjektivnom kamerom, a gledalac izjednačen sa položajem žrtve u čije lice Aleks upućuje vrh mermerne skulpture, ubijajući ga metaforično važnim umetničkim delom.

²⁰ Na manžetnama košulje Aleks ima zalepljene veštačke očne jabučice, koje su ekvivalent svevidećeg Božjeg oka. Glavnog junaka ne zadovoljava privatno nasilje. Te oči čine svaki Aleksov nasilni čin javnim. S druge strane, film postaje sredstvo kojim se vrši nasilje nad pojedincem i ukazuje na represivni potencijal projektovane slike.

²¹ Teatarski efekat prisutan je sekvencama DOM I i II, kao i u scenama ubistva *Catlady*. Pomenuti delovi filma poseduju pozorišnu organizaciju prostora, realizovanu postojanjem scene, glumaca koji se po njoj kreću, kao i prisustva specifične scenografije i kostima.

²² „Film ima moć, koju pozorište nema, da proizvede psihološko iskustvo direktnim prikazivanjem sadržaja na platnu, zamenjujući oko posmatrača sa svešču junaka (kao kada se halucinacije pijanca u prečenjenom filmu *Izguljeni vikend* prikazuju kao realnost, umesto da se opišu rečima).“ E. Panofsky, op. cit., 237.

²³ Robert Hughes, „The Décor of Tomorrow’s Hell“, *Time*, Dec 27th, 1971.

²⁴ Postoji oblik seksualne opsednutosti koji uključuje i izradu nameštaja dizajniranog tako da u osnovi ima opsednutu osobu. On je poznat kao fornifilija. Intenzivne polemike o fornifiliji u umetničkim krugovima javljaju se tek nakon pojave Džounsovih skulptura. Njegovi radovi iz ranih šezdesetih godina su pod uticajem Ničea, Frojda i Junga, a odlazak u Ameriku 1964. godine i susret sa Hoknijevim radovima, opredeljuju ga za novu ikonografiju masovne proizvodnje i robnih vrednosti. U tom periodu nastaju iluzionističke slike erotskog sadržaja, a 1969. godine fornifilski nameštaj, najznačajniji primer ovakvog tipa skulpture do tada. Postoje ambivalentna stanovišta prema Džounsovim skulpturama: tumače se kao umetnikova fantazija seksualne stvarnosti ili kao kritički/ironijski komentar na tu stvarnost i ulogu žene u društvu.

²⁵ Laura Mulvey, „You don’t Know What’s Happening, Do You Mr. Jones?“, *Framing Feminism*, 1973, 128.

²⁶ Lisa Tickner, „Allen Jones in Retrospect: A Serpentine Review“, *Block*, 1979.

²⁷ Takav je slučaj sa sekvencama DOM I, *Catlady*, orgije sa dve devojke koje Aleks upoznaje u prodavnici ploča, kao i izvođenja predstave posle Ludovikove terapije, kada izlečeni Aleks, inferioran u odnosu na zanosnu plavušu, pada pred njenim telom u nemogućnosti da je osvoji. Skulptura žene iz *Korove* replicirana je na slikama u kući *Catlady*, kao i na jedinjoj slici koju Aleks drži na zidu svoje sobe.

²⁸ Joel Black, *The Aesthetics of Murder: a Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Johns Hopkins University Press, 1991.

²⁹ Steven Jay Schneider, *Killing in Style: The Aestheticization of Violence*, u: Donald Cammell, *White of the Eye, Scope: an Online Journal of Film Studies*, 2006.

³⁰ Thomas Allen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist’s Maze*, Indiana University Press 2001, 145-146.

³¹ Misli na filmove od Skorzezeovog *Taksiste* (1976) do Kameronovog *Terminatora 2* (1991).

³² Margaret Ervin Bruder, „Aestheticization of Violence or How to Do Things with Style?“, *Film Studies*, Indiana University, Bloomington IN, 1998.

³³ Ibid.

³⁴ Alexander J. Cohen, „A Clockwork Orange and Aestheticization of Violence“, UC Berkeley Program in Film Studies, 1995.

³⁵ Ibid.

³⁶ Alexander Walker/Sybil Taylor/Ulrich Rucht, *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*, W. W. Norton, 2000, 212-213.

³⁷ Ovakva postavka objekata u prostoru može se dovesti u vezu sa politikom reprezentacije žene, karikiranjem ženskih likova u filmu, kao i stalnim akcentovanjem muškog *horor šoua*.

³⁸ Alexander Cohen, op. cit.

³⁹ Reči Stenlija Kjubrika, citirano prema Mario Falsetto, op. cit., str. xix.

⁴⁰ U Vorholovom *Vinilu*, pojavljuje se jedini pokret kamere u njegovom filmskom opusu. To je završni zum unazad, koji počinje krupnim planom jednog protagoniste i, proširujući vidno polje gledaoca, obuhvata celokupnu scenu. Kjubrik najčešće upotrebljava kretanje kamere unazad kako bi proizveo vizuelni šok kod gledaoca. Do danas, u literaturi nisu komentarisane ove paralele.

⁴¹ Kjubrik preoblikuje realistički prikaz nasilja, izostavlja realizam brutalnosti i stvara estetizovanu predstavu nasilja kako bi psihološki uticao na gledaoca, izazivajući šokove i ispitujući vizuelnu snagu konstruisane (iz realnosti izmeštene) reprezentacije nasilja.

⁴² Treba voditi računa da se termin *nad*-realnost ne odnosi na nadrealističku umetnost, već označava stvarnost suprotstavljenu društvenoj.

⁴³ Panovski ističe da se osobenost filmskih mogućnosti ogleđa u dinamizaciji prostora i specijalizaciji vremena. U pozorištu je prostor statičan, kao i distanca između posmatrača i scene. Scena se ne može menjati u toku jednog čina, kao što ni posmatrač ne može da menja mesto. U filmu je situacija drugačija, jer posmatrač jeste fiksiran za svoje sedište, ali, po rečima Panovskog, fizička imobilnost zamenjena je mobilnošću koju proizvodi estetsko iskustvo. Estetski se posmatrač nalazi u stalnom pokretu jer izjednačava oko sa sočivom kamere, koje neprestano menja rastojanja i smer. Ne samo da se pomeraju

tela u prostoru već se pomera i sam prostor. E. Panowsky, op. cit., 235.

⁴⁴ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1995. Treba voditi računa da se ovde ne radi o slikanoj/slikarskoj predstavi, već da je pojam slike ovde proširen i izjednačen sa pojmom *image/predstava/reprezentacija* obuhvatajući različite oblike vizuelnog izražavanja: sliku, skulpturu, film, pozorište itd.

Dijana Metlić
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

“CLOCKWORK ORANGE” 40 YEARS LATER

Summary:

Forty years ago Stanley Kubrick directed *Clockwork Orange* based on the novel by Anthony Burgess. This film changed the meaning and representation of violence on film. Its visual style and unusual use of art works - as important and integral part of the film frame - modified concept of watching: the observer and the observed are constantly shifting and in this process knowledge is being developed. Kubrick presents Alex as a performance artist who needs stage and the attention of audience. The “theatrical space” of his actions is continually modified to film space by use of specific cinematic means (cut, editing, slow motion, fast motion). Indirect narration is employed mainly in two ways: as *point-of-view* and *voice of narrator*. These film practices put Alex in position to control and dominate the observing potential of the audience (audience in the film scenes as well as audience of Kubrick’s film). The most important connection established in the film is the one between violence and art: objects of art became part of visual structure of frame, influencing director’s choice of editing and organization of film narrative. Kubrick explores the violent nature of film image and changes the usual perception of violence in the process of its aestheticization.

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

PRIKAZI
REVIEWS

UDK BROJEVI: 75:316.75(497.11)"1945/1968"(049.32)
ID BROJ: 184336396

Simona Čupić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

UMETNOST I VLAST. SRPSKO SLIKARSTVO 1945-1968

*Drinkin' man listens to the voice he hears
In a crowded room full of covered-up mirrors
Lookin' into the lost forgotten years
For dignity*

Bob Dylan, *Dignity* (1991)

U vremenu koje posmatra i vrednuje kroz istorijski razvoj dok istovremeno neprekidno preispituje ideju pisanja istorije, pisanja o istoriji isto kao i pisanja istorije umetnosti ili pisanja o umetnosti, čini se da ne preostaje drugo do da se prihvati savet Hansa Beltinga: „ne treba žaliti“, neka umetnici krenu ka novim ciljevima, a istoričari umetnosti ka novim pitanjima. Knjiga Lidije Merenik *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968* (Beograd, 2010)¹ izašla je u ediciji *Istorija* Fonda Vujičić kolekcije. Istorija srpskog posleratnog slikarstva interpretirana je ovom prilikom kao „istorija njegovih generičkih ideja i ideologija“ – zbog karaktera, intenziteta i značaja ideologije, odnosno preovlađujućih ideja, te njihovih strategija stvaranja istine i sopstvene verzije istorije – da bi se pokazalo kako je tokom te dve i po decenije istina bilo više i „da su sve one, u jednom trenutku, budući preovlađujuće, bile prave istine“ u „sistemu smenljivih istina jugoslovenske kulture“. Citirajući Timotija Dž. Klarka u podnaslovu predgovora (“Ideology is what the picture is, and what the picture is not”), autorka poručuje da će u analizi srpskog slikarstva od socijalističkog realizma do nove figuracije činjenice o nastanku umetničkih dela, njihova formalna analiza, kao i biografije umetnika imati značaj u meri koliko je neophodno kao polazište prilikom odgovaranja na pitanje – „prvo i možda najvažnije od novih pitanja“ – o odnosu umetničkog dela i njegove ideologije. Istovremeno, izdvajanjem dominantnih idejno-ideoloških modela, upućivanjem na društvena i politička dešavanja, otkrivanjem različitih mehanizama



KNJIGA UMETNOST I VLAST:
SRPSKO SLIKARSTVO 1945-1968 (2010)

seća na tvrdnju Grizelde Polok kako umetnost nije ogledalo, već samo posreduje i predstavlja društvene odnose u polju znakova koji, da bi imali značenje, podrazumevaju prijemčivog čitaoca. Dakle, u periodu socijalističkog realizma, *bez ogledala*, kada je kultura imala „aktivnu ulogu ideološkog barjaka“, društvo nije želeo da spozna sopstveni odraz. Potom je, stvarajući zaobilazne strategije u periodu posleratnog modernizma, prešlo put „od subverzije do institucionalizacije“, našlo se *pred ogledalom* da bi se, voleći sve više sopstveni odraz, u njemu skamenilo. Zatim je „akcijom negiranja ili kritike zatečenog stanja“, odnosno visokog modernizma, prošlo *kroz ogledalo*, pokušavajući da sruši jedan etablirani (narcisoidni) model kulture i umetnosti. I na kraju, *Soba ogledala* – kao davinčijevski prostor koji ništa ne sakriva i sve otkriva, oličena u snazi individualizma poetike Ivana Tabakovića, njegovoj kreativnoj nepripadnosti i „superiornom odbacivanju da se razmišlja i stvara u kategorijama političko-ideološkog“. Drugim rečima, kako autorka objašnjava, „modernizam je u srpskom slikarstvu imao tri istorijske, političke i ideološke etape: prva je sadržana u represivnom odnosu socijalističkog realizma prema nasleđu modernizma i u reakciji otpora na tu represiju, druga obeležava zenit posleratnog modernizma i simboliše liberalizaciju sveukupne kulturne i društvene klime, treća predstavlja njegovu dekadenciju i oblike njegove kritike.“

Treba, međutim, naglasiti da kada govori o etapama, Merenik razmišlja u kategorijama karakterističnih tema, konceptualnog referentnog polja predmeta izučavanja, osobenosti poetika od kojih svaka zahteva posebne načine interpretacije, drugačije strategije, oblikujući na taj način strukturu knjige tako da ne ističe hronologiju, niti u srpskoj historiografiji toliko omiljenu decenijsku klasifikaciju. Navedeno polazište utemeljeno je u metodološkom pristupu koji autorka opisuje kao ličnu „eklektičnu, brikolaž tvorevinu – snalaženje između rigidnosti koje nekad mogu da daju kako istoriografski, tako i formalistički metod. Jednako kao i svi drugi ako se shvate kao zatvoreni sistem.“ Taj drugi, „otvoreni sistem“, svojevrsni beltingovski zaplet u kome „konfuzija“ generiše produktivnu energiju onda kada se razumeju njeni izvori, očigledan je već u strukturi poglavlja: *Novo telo u novom predelu*, *Boža Ilić*, *Idejnost likovne kritike* ili *Zadarska grupa*,

delovanja i dometa kulutre, Lidija Merenik ispisuje jednu moguću mapu značaja i značenja umetnosti navednog perioda, neretko praveći digresije i izvan prostorno-vremenskog okvira u naslovu, pojašnjavajući na najbolji mogući način tvrdnju da je „jugoslovenski i srpski modernizam 20. veka kontroverzna, sinkretička pojava koja ima puno lica i puno maski“. Takođe, kada je reč o istoriji i istoričnosti, nije nevažno podsetiti i da je ova studija prvi sveobuhvatni tekst o umetnosti navedenog perioda, nakon ranih istorizacija/klasifikacije materijala u *Srpskom slikarstvu XX veka* (1970) Miodraga B. Protića – osnovne teze iznete su 1999. godine u doktorskoj disertaciji Lidije Merenik, da bi kasnije bile samo proširene i dopunjene.

Naslove poglavlja – *Bez ogledala: totalitarni model*, *Pred ogledalom: modernistički model*, *Kroz ogledalo: kritički model*, *Soba ogledala: Ivan Tabaković* – povezuje metafora ogledala kao ideja istinitosti, iskrenosti, spoznaje. Njihova različitost, pak, pod-

Umetničko delo kao (relativno) autohton sistem, Etabliranje ili Nulti stepen enformela, Akumulacija, apropijacija, Leonid Šejka, Nova pravila, Beogradski pop-art, tek neki su od naslova. Čar ovog „brikolaža“ ogleda se i u odgovaranju na brojna pitanja nepretencioznom interpretacijom koja podstiče na dalja promišljanja, kao i potpunim odsustvom bilo kog oblika političke ostrašćenosti. Iako bez zazora otkriva načine na koji je država, odnosno Komunistička partija, diktirala kulturnu politiku – objašnjavajući njenu nespornu dogmatičnost, ocenjujući ideologiju socijalističkog realizma kao totalitarnu, a kada je reč o likovnoj kritici, pominjući „pogromaške tonove“ i dilemu da li takvo delovanje „može na bilo koji način biti moralno opravdano“ – Lidija Merenik ni u jednom trenutku ne prelazi granicu kako bi (pre)sudila o „odgovornosti umetnika“. Kao sastavni deo autorkinog brikolaža, nesumnjivo, funkcionišu i pedantno promišljene ilustracije. Pronicljivo, ponekad čak očigledno duhovito, probrani vizuelni materijal upućuje na razmišljanja o duhu vremena, sugestivno oživljava atmosferu epohe, podstiče (ne)prijatno lunjanje po prošlosti: razdragani Julius Njerere i Josip Broz sa cigaretama, nastup Sedmorice mladih na zatvaranju izložbe savremene američke umetnosti ispred Vorholove Merlin ili scena kod novobeogradskog podvožnjaka nakon sukoba sa policijom 1968, Eva Ras i crna mačka...

I na kraju zašto Bob Dilan... Zato što autorka na početku knjige kaže da joj je najdraža njegova ideja o neprestanom kretanju, takođe i zbog tako prigodnih „prekrivenih ogledala“, baš kao i „gledanja u zaboravljene izgubljene godine“ i promišljanja „dostojanstva“... Ipak, pre svega zato što dobre pesme moraju da sadrže kvalitetnu poeziju. Dobra knjiga mora da sadrži zanimljiv, sugestivan, zavodljiv, delikatan, zanesen tekst. A ovde je upravo o tome reč, o „istraživačko-deduktivnom tekstu o nastajanju i nestajanju umetnosti u telu politike: o podaništvu – o nemirenju – uspešnim borbama za moć – o debaklima – buntu – nepoverenju – o eskapizmu – moralnim usponima i posrnućima, i najvažnije, o nadmoći kreativnosti, mašte i duha, uprkos svemu“.

Napomene:

¹ Drugo dopunjeno izdanje knjige *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001.

Simona Čupić
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

ART AND POWER. SERBIAN PAINTING 1945-1968

Summary:

In Art and Power. Serbian Painting 1945-1968 Lidija Merenik explores Serbian art from socialist realism to the beginnings of conceptual art, suggesting that it should be viewed from the perspective of studying the development of its ideology, that is, the predominant system of ideas and notions expressed in art and culture. And that the development of modernism in Serbian art between 1945 and 1968 had three historical, political and ideological phases: the political art of socialist realism, liberalization manifested in the form of high modernism and a critique and the decadence of high modernism, movement towards postmodernism.

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – KRITIKA)

CIP -Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbija, Beograd

7.038.6 "19/20"(497.11)

ZBORNİK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu =
The Journal of Modern Art History
Department Faculty of Philosophy University
of Belgrade / odgovorni urednik Lidija
Merenik. - 2011, br. 7- . - Beograd (Čika
Ljubina 18-20) : Filozofski fakultet, 2011
(Beograd : Kosmos). - 23 cm

Godišnje.
ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije
moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u
Beogradu
COBISS.SR-ID 179507468